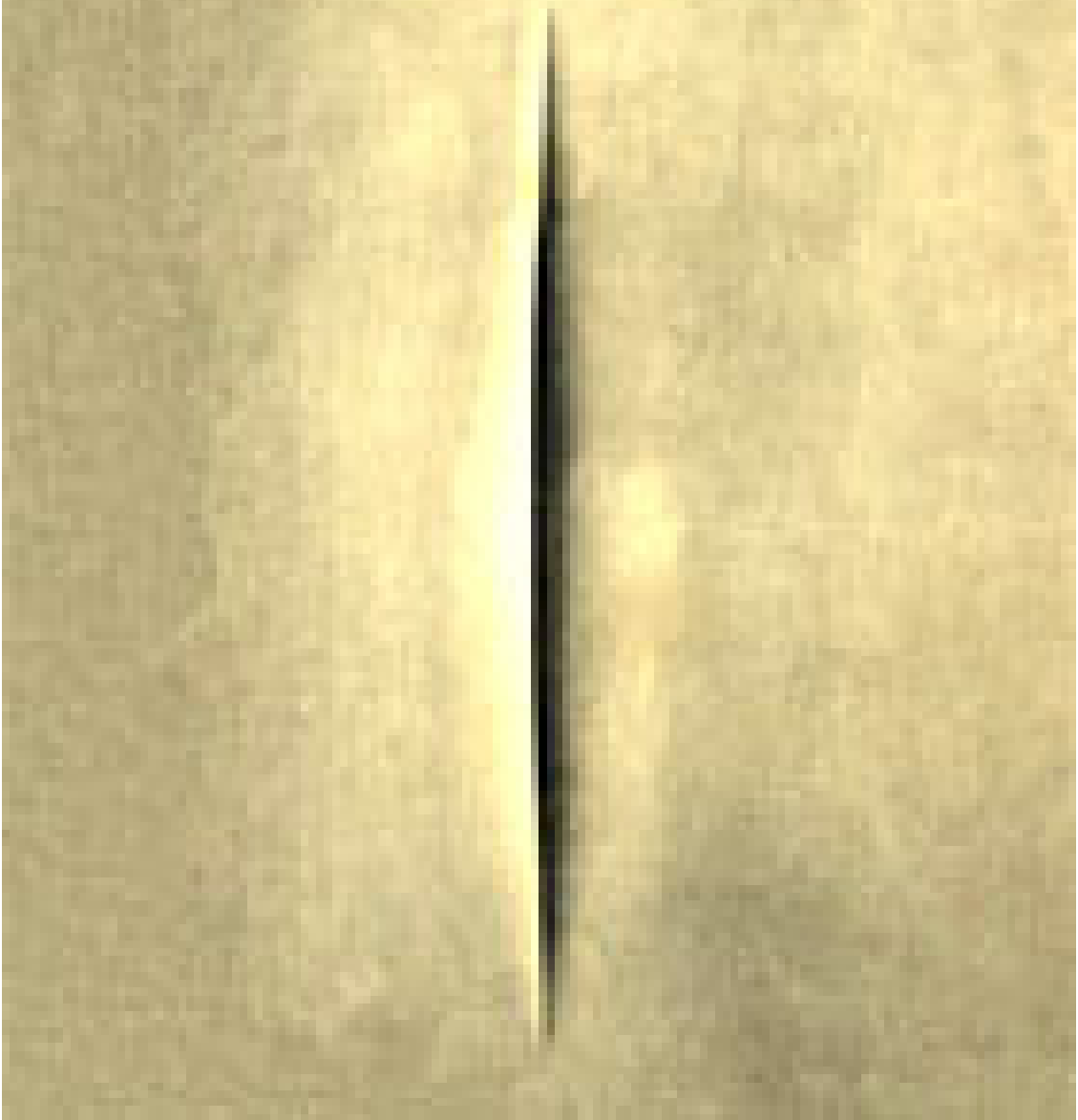
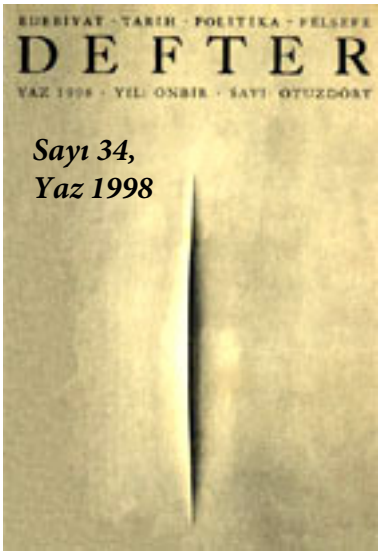
EDEBİYAT - TARİH - POLİTİKA - FELSEFE

DEFTER

YAZ 1998 · YIL: ONBİR · SAYI: OTUZDÖRT

Sayı 34, Yaz 1998





Sayı 34,
Yaz 1998

İÇİNDEKİLER

- Defter'den
- Öykünme Yetisi Üzerine
  Walter Benjamin; Çev. Zeynep Sayın
- Öykünme ve Temsil - İmge ve Benzeşim
  Zeynep Sayın
- Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar
  John Berger; Çev. Bülent Somay
- Rembrandt ve Otoportreleri
  Yaşar Çabuklu
- Deneyimin Yapay Yeniden Üretimi
  Özgür Taburoğlu
- Form, Norm ve Diğer Komiklikler
  Daryo Mizrahi
- Pierre et Gilles
  Mehmet Ergüven
- Bize Özgü Bir Üslup Var mı?
  Ahmet Sipahioğlu
- Toplumsal Cinsiyeti Çerçevelemek
  Bülent Somay
- Toplumsal Cinsiyet Yanıyor: Sahiplenme ve Yıkma Sorunları
  Judith Butler; Çev. Mehmet Moralı
- Türk ve Müslüman Olmak
  Saffet Murat Tura
- Özne ve İktidar
  Michel Foucault, Kâmil Park

ŞİİR

- Şiirler; Sami Baydar, Komet, Mahmut Temizyürek, Adnan Azar

DEFTER'den

Bu sayı varlığını geçen yaz yenen bir öğle yemeğine borçlu. Semih Sökmen'le bir kahvede oturuyor ve Türkiye'de imge kavramından ne anlaşıldığını ve imgenin nasıl algılandığını konuşuyorduk. Ben Mithat Şen'in bilgisayar ortamında gerçekleştirilen üç beden serisi üzerine –sonraları kitaba dönüşen– uzunca bir metin yazmaktaydım ve Mithat Şen'in hangi gelenekten gelerek imgeyi neden kırdığını, nasıl kırdığını ve yaptığı beden resmini neden imge ötesi ve imge öncesi bir yere taşıdığını tartışıyordum. Nitekim benzer sorunsallardan hareketle yazılan *İmgenin Halleri* vardı ortada; Mithat Şen'in resim çözümlemesi bir yana, beni Orhan Koçak'tan farklı olarak ilgilendiren, Şen'in imgeden –ve özellikle beden imgesinden– kurtulma çabasının içinden çıktığı coğrafi uzamla ilintisiydi. Bedeni gerek bedenselliğinden gerekse imgesinden soyutlayan ve arındıran Mithat Şen, neden böylesi bir yalıtmayı – kanımca– ancak Osmanlı'ya, Anadolu'ya, İslamiyet'e ve Türkiye'ye özgü melez bir uzamda gerçekleştirebilir; beden imgesini neden göstereniyle gösterileni arası bir yarığa ancak böylesi bir coğrafyada taşıyabilirdi? Doğu ile Batı; imge ve göndergesi; dişillik ve erillik arasında açılan bu Mithat Şen yarığını içinden çıktığı imgenin halleri nasıl güdülemişti? Güdülemiş miydi?

Bu sorular etrafında konuşurken, bu sorulardan başka bir dizi soru daha çıktı ortaya. Türkiye coğrafyası nasıl bir coğrafyaydı ki burada hâlâ imgenin imlediği şeyle, gösterilenin göstereniyle örtüştüğü varsayılıyordu? Neden gösterilenler zamansal olarak gösterenleriyle özdeş kabul ediliyor; aralarında kurulan ilişkiyi neden rastlantısallık ve gecikmişlik belirlemiyordu? İslamiyetin, tevhid ilkesinin, bütün gösterilenlerin tanrının sonsuz sıfatlarını oluşturan mazharlar olmasının bununla bir ilgisi var mıydı? Varsa neydi? Günümüz Türkiyesi'nde imgeye duyulan inancın ve –imgeden duyulan tedirginliğin– nedeni böyle açıklanabilir miydi? Bu soruların olası yanıtları yüzünden mi ürettikleri imgeler nedeniyle insanlar yargı önüne çıkabiliyordu? Bu sorular bir yana, imgenin kendi semiyolojik yargısı neydi; dahası imgenin kendi neydi? Hayal miydi, imago muydu, tasavvur muydu, temsil miydi, taklit miydi?

Defter'in 34. sayısı, bu sorulara yanıt arayan yazıları bir araya getirmeye çalıştı. Onun için ben bu sunuş yazısında bu sayının yaptıklarını ve yapamadıklarını ve açılan tartışmalar bağlamında *Defter*'in bundan böyle yapabileceklerini açımlamayı deneyeceğim.

Defter, bir yandan imge ve Türkiye ekseninde odaklanan yazıları bir araya getirirken ("Türk ve Müslüman Olmak" ve "Bize Özgü Bir Üslup Var mıdır?") öte yandan beden imgesine, imgenin kendine ("Görünene Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar" ve "Rembrandt ve Otoportreleri) ve imge üretiminin iktidarla ilişkisi üzerine yazıları toplamaya çalıştı. Bazı yazılarda ("Toplumsal Cinsiyeti Çerçevelemek" gibi) Türkiye, beden ve imgesi sorunları iç içe geçti. Butler'ın metni, dilsel bir yeniden anlamlandırma süreci içinde bedensel kimliklerin yeniden üretimini irdelediği; Foucault, önsel ve bitmiş olarak konumlandırılan bedensel –ve cinsel– özne kavramının iktidarla girdiği ilişkiden ve kendini konumlandırmayı nasıl öğrendiğinden söz ettiği; Benjamin, benzeşim görme ve üretme yetisinin kökenlerine indiği için Türkçe'ye çevrildi. Eğer dilin yapısı –ki dilsel olmayan göstergelerin anlamlandırmaları da dil içinde gerçekleşiyorsa dilsel gösterge kavramı, dilsel olmayanları da kapsıyordu– göstergeleri yalnızca susmaya değil, aynı zamanda kullanmaya da zorlayarak onlar üzerinde semiyolojik bir şiddet uyguluyorsa, benzeşim ilkesi üzerine kurulan göstergeler–imgeler– nasıl kırılabilirdi; kırılabilir miydi, kırılması gerekir miydi? Bu bağlamda Mehmet Ergüven'in "Pierre et Gilles"i imgenin çifte katlanarak dönüştürülmesinden; Daryo Mizrahi'nin "Form, Norm ve Diğerleri" imgelere, toplumsal sürekliliği korumak adına Osmanlı'nın karnaval ortamında –gölge tiyatrosunda– nasıl bir deliler özgürlüğü bahşedildiğinden söz etti. Özgür Taburoğlu "Deneyimin Yeniden Üretimi"nde, yazıyı kendini içinde konumlandırdığı anlamsal bağlamdan koparmama izin verilirse, imgeyle yakından ilişkisi olan zamansal uyum, eşzamanlılık, artzamanlılık ve akışkanlık üzerine sorular sordurdu.

Ne var ki eğer imgenin Doğu-Batı ekseninde temellendirilmesi bekleniyorduysa, yazarlardan bu tür yazılar istenmedi. Doğu'da imge kavramının neden Batılı kavramlarla açıklanamayacağı, Osmanlı ve Anadolu'dan hareketle bu özel coğrafyanın gittiği soyutlamanın hangi koşullarda imge olarak tanımlanacağı, eğer *soyutlama ile özdeşleyim* arasında bir fark varsa, bu farkın imge üretimi üzerindeki etkisinin ne olabileceği tartışılmadı. Bu coğrafyaya özgü olduğunu düşündüğüm soyutlama kaygısıyla gösterenle gösterilenin örtüştüğü bir gösterge kavramı arasında bağlantı kurulmadı. Yirminci yüzyıl Batı sanatında gidilen soyutlama ile İslami sanatların gittiği soyutlama arasındaki benzeşimler ve ayrışımlar da irdelenmedi. *Defter*'in yazı kurulu toplantılarından birinde ortaya atılan soruya, bütün imgelerin *pornografik* olup olmadığı sorusuna yanıt aranmadı. Pornografi ile imge arasında kurulabilecek olan –bu coğrafyaya özgü– olası ilintinin üzerine gidilmedi. İmgelerin özdeşliğine duyulan inançtan ötürü hâlâ yasayla karşı karşıya kalınan bir ülkede imgeler simüle edilmeye başlanırsa ne tür bir melezlik yaşanır gibi sorular sorulmadı. Türkiye'ye özgü bir gelenekten gelerek imgeden kurtulma çabası-

nın neden –genelde Homi Bhabha'nın savladığının aksine– sömürgecilik sonrası denen söylemden bağımsız bir halde kendini gösterenle gösterilen arası zamansal bir yarıkta konumlandırılabileceği, bu yarığın hangi bağlamda kendine özgü zamansal bir göçebelikle ilintili olabileceği tartışılmadı. Kısacası, olası sorulara olası yanıtlar aranırken diğer olası sorular göz önünde bulundurulmadı.

Yine de sanırım bu sayının kapağında yer alan Lucio Fontana yarığına haksızlık ederek onu bütün bu soruları içeren ve başka bir yere taşıyan bir yarık olarak okumak olası. Fontana'ya haksızlık ediyorum; çünkü haliyle onun sorunsalını derdimizi açımlamaya alet ettik. Ne var ki eğer bu sayıya –çok şükür– bitmiş bir dosya değil de sorduğu ve sordurduğu soruların oluşumuna olanak tanıyan bir uzam gözüyle bakılırsa, Butler'ın ve Ergüven'in gönderme yapğı ve "bütün türleri içine alacak olmasına karşın bütün şekillerin dışında bir nesne olan" (Platon) *Chora* kavramıyla Şen'in ve Fontana'nın imgeden kaçmalarına rağmen imge üretimine olanak tanıyan kesikleri, yarıkları arasında bağlantı kuruluyor. Böyle bakınca 34. sayının –yedi yıl erkek, yedi yıl kadın olarak yaşayan Teiresias misali– *belirsizliği*, onun ilerki sayılarda taşınabileceği yerler için bir eşik oluşturuyor.

Bu tür bir belirsizlik söylemi, kuşkusuz kendi hatalarımızı meşrulaştırmaya da yarayan bir söylem. Ancak bu, onları görmezlikten gelmeyi içermiyor. Yalnızca kendini bir belirsizlik ve bitmemişlik halinde konumlandırdığı sürece farklı yerlere taşıyabilen bir *Chaos* olma umudunu içinde barındırıyor.

Zeynep Sayın

ÖYKÜNME VE TEMSİL - İMGE VE BENZEŞİM: *BEDEN, KESİNTİSİZ METİN*

Zeynep Sayın*

I

"Yaşama öykünen asla sanat değildir; tersine yaşam, aşkın bir ilkeye öykünür – ve sanat, bizi onunla yeniden iletişime sokar."

Antonin Artaud

"Eşzamanlılık – psikologların, bir çocuğun patlayıcılarla oynadığı gibi oynadıkları giz" diye yazar Merleau-Ponty.[1] Eşzamanlılığı açımlamak içinse, önce kulağını tersten gösterir gibi yapar ve Malraux'nun modern ve klasik Batı sanatına ilişkin getirdiği ayrımın gerçekten doğru bir ayrım olup olmadığını sorgular. Çünkü, klasik Batı sanatı ne denli nesnel ve gerçekçiyse, modern Batı sanatının o denli bireysel ve öznel olduğunu iddia eder Malraux; değil mi ki klasik Batı sanatı perspektifi keşfetmiş ve onu resmin odağına yerleştirmiştir, gerçekçiliğin perspektiften daha iyi bir kanıtı yoktur ve ressam dünyayı kendi imgeleminden hareketle değil, gerçekten olduğu gibi görüntülemektedir.

* Bu yazıda Mithat Şen'in *Fol* dergisinin 6. sayısında yer alan *Beden, kesintisiz metin*'ini açımlamaya çalıştım. Ne var ki bu yazı, kullanılan kavramlara ilişkin bazı sorunlar içeriyor. Tartışılan sorunsalı kavramsallaştırmak uğruna, türdeş bütünlükler oluşturmamalarına karşın "klasik Batı sanatı" ve "Anadolu-İslam sanatı" gibi genel terimler kullanarak ister istemez söz konusu kavramların taşıdığı çoğulluğu görmezden geldim. "Anadolu-İslam sanatı" derken, Türk-İslam sanatı kavramının ideolojik yananlamlarından kaçınmak, Anadolu'nun Bizans'ı ve Osmanlı'yı da kapsadığını vurgulamak istedim. İslam sanatı yerine İslami sanat kavramını tercih etmem, bir yandan aslında İslam'a ilişkin bir uzamda Batı anlamında bir sanatın olamayacağını vurgulamak, öte yandan tüm farklılığına rağmen Mağrib'den Orta Asya'ya kadar geçerli olduğunu düşündüğüm bir soyutlama ortaklığını vurgulamak içindi.

Mimesis karşılığı öykünme, *representation* karşılığı temsil sözcüklerini kullanmayı yeğledim. Ahmet Soysal'ın "Göz ve Tin" çevirisinde çekince düşerek kullandığı *chair* ("et") sözcüğünün karşılığı olarak ten sözcüğünü alma önerisini kabul ederek *chair* yerine kimi zaman ten, kimi zaman tensellik sözcüklerini kullandım.

1. Merleau-Ponty, *Auge und Geist*, 1984, Hamburg, s. 40; *Göz ve Tin*, Metis, İstanbul, 1996, s. 75.

Ne var ki perspektifin resme girmesiyle birlikte nesnelerin eşzamanlılığı yitmektedir Merleau-Ponty'ye göre, çünkü nesneler aslında birbirinin önünde ya da arkasında yer alacağına birbirleriyle rekabet etmekte, benim dikkatimi çekmek, benim gözüme girmek, beni baştan çıkarmak için kendi aralarında birbirlerine karşı koymaktadırlar. Örnekse ayın çapını madeni bir parayla ölçmek istediğimde birinin yakında ve ötekinin çok daha uzakta olmasına karşın bu iki görüntü kendilerini birbirlerine karşı olan mesafeleriyle belirlemezler; gözümü birine sabitlediğimde öteki bulanıklaşmakta, her ikisi de hiçbir zaman klasik sanatın sunmak istediği bir uyum içinde yanyana yer alamamaktadır.

Bu yüzden birbirleriyle rekabet eden farklı nesneleri perspektif sayesinde uyumlu bir uzamda dile getiren klasik Batı sanatı asla nesnellik ve gerçekçilik arz etmemekte, tersine perspektif sayesinde nesnelerin aslında sahip olmadığı bir uyum yanılsamasını dile getirmektedir. Ne var ki bu, bilinen öykünmecilik iddialarının aksine klasik sanatın öykünmeci bir sanat olmadığı, tersine perspektif yoluyla nesneleri sınıflandırdığı, kategorize ettiği ve sıradüzensel bir düzene soktuğu anlamına gelmektedir. Diğer bir deyişle görüntülenen dünya üzerinde egemenlik kurma isteğinden başka bir şey değildir perspektif; resmi *dünyaya açılan bir pencereye* dönüştürmekte, bakılan bu pencereden nesnelerin yakınlıklarını ve uzaklıklarını belirleyerek herşeyi sıradüzensel bir ardışıklık içinde sunmaktadır. Ufukta görünen gökyüzü bile resmin içsel tutarlılığını koruyan düzensel –ve sıradüzensel– bir öğeye dönüşmekte, ışığın ve gölgenin adil bir biçimde dağıldığı bu resme bakan göz temsili bir dünyayla karşı karşıya gelmekte, önceden düzenlenmiş bir resim dünyasını seyretmekte, resmin içine gireceğine onu kendi dışında bir şey olarak algılamaktadır.

Önceden saptanmış ve sınıflandırılmış bir pencereden dünyaya bakmak kalmaktadır böylelikle göze; öykünülen bir dünyayla karşı karşıya geldiğini sanan göz kendini bu dünyada tekin hissetmekte, çünkü nesneler üzerinde iktidar olmaktadır. Ne var ki bu görme yeteneğinin altında yatan klasik akıl kendini hemen ele vermektedir Merleau-Ponty'ye göre: Kartezyen felsefe dünyayı ve doğayı nasıl insana göre ayarlanmış bir düzene sokmuşsa klasik resim de önsel bir düzen yanılsaması içinde dünyayı gözün baktığı bir pencereye dönüştürmüş, gözü bu pencerenin önüne yerleştirmiştir.

Oysa asla bir pencerenin *önünde* ve *karşısında* değil, bir dünyanın içinde yer almaktadır insan; nasıl klasik bilim "şeylere, onlarla ilişkiye girmeden yaklaşmakta"[2] ve insanla nesnelerin *karşı karşıya* kaldığı bir *nesnelliğe* ulaşmayı amaçlamaktaysa, perspektif de gözün nesnelerle olan iç içeliğini engellemektedir; nesnellik kisvesi altında dünyayı derleyip toparlamakta, dünyanın eşza-

2. *A.g.e.*, s. 13. Söz konusu alıntı, Almanca metinden; Ahmet Soysal'ın Türkçe çevirisinde bilimin, "şeylerde olmaktan vazgeçtiği" söyleniyor. *A.g.e.*, s. 27.

manlılığını düzçizgisel bir ardışıklığa dönüştürmekte, gözle nesneyi birbirinden ayırmakta, nesneyi ehlileştirerek onu insan için, ama insanın karşısında bir şey haline getirmektedir. O yüzden ham ve pişmiş, vahşi ve ehli arasında bir ayrım getirir Merleau-Ponty; tercihini çocuklardan, "ilkellerden" ve delilerden yana kullanır, *kübün hâlâ altı yüzeyi olduğu, gözün yuvasından uğradığı ve ölünün mezarında dirildiği* bir hamlığı ve vahşiliği arzular.[3]

Varlıkbilimi aşarak vurguyu özneye değil varlığın kendine vermek doğrultusunda Merleau-Ponty'nin yazdıklarının önemini şimdilik bir yana bıraksak da, Merleau-Ponty, üstünde durmasa bile, böylelikle önemli bir ayrımı daha vurgulamış olur. Öykünmeyle temsil arasındaki ayrımdır bu; klasik Batı sanatına artık öykünmeci ve nesnel değil temsili ve bağlamsal bir sanat çerçevesinde bakıldığında öykünmenin ne demek olduğunun ve ne demek olabileceğinin yeniden sorgulanması, öykünmenin yalnızca estetiğe ilişkin bir bağlamda değil insanbilimsel bir çerçevede ele alınması gerekir. Çünkü eğer perspektif nesnelere öykünmeyip, nesneleri yalnızca düzene sokuyorsa, o zaman klasik Batı sanatının nesnelliği ve gerçekçiliği kuşkulu bir şey olacağı gibi –nesneleri temsil eden bir tavrın aksine– öykünmenin yalnızca nesnelerin dışında değil, nesnelerin içinde yer alan bir tavırla ilgili olması gerekecektir. Nitekim "İkonların gücü yoktur artık," diye yazar klasik Batı sanatı bağlamında Merleau-Ponty; "Ormanları, şehirleri, insanları, savaşları, fırtınaları bize ne kadar canlı 'temsil' ederse etsin, oyma resim onlara benzemez: O, yalnızca, kâğıt üzerinde şuraya buraya serpiştirilmiş biraz mürekkeptir. Şeylerden ancak figürlerini alıkoymaktadır, tek düzlem üzerine yassılaştırılmış ve nesneyi temsil etmek için biçimi bozulmuş, biçimi bozulması gereken (karenin eşkenar dörtgen, dairenin oval olması) bir figür. Nesnenin, ancak '*ona benzememek*' koşuluyla 'imge'sidir."[4]

Belki de dünyayı önsel uyuma sahip bir pencereye dönüştüren bir imgeyle temsil edeceğine, dünyanın kendine benzemek ve ona dönüşmek isteyen bir şeydir öykünme; temsil etme amacıyla dünyayı nesne ile özneye, içerisi ve dışarısına bölerek onlar arasında bir ayrım getirmek yerine kendini bu ayrımların öncesinde bir yerde konumlandırmayı ve göz ile dünya arasındaki ayrımı kaldırarak gözü dünyaya yeniden açmayı arzulamaktadır. Olasıdır ki, hayvanları,

3. Kübün altı yüzeyi, görüngübilimin sevdiği bir örnektir. Çünkü kübün altı yüzeyinin, hiçbir zaman eşzamanlı olarak algılanacağı varsayılmaz. " 'Bu bir küptür' dediğim zaman, ona görebildiğimden daha çoğunu yüklerim: eğer çevresinde dönebilecek olsaydım görebilecek olduğum yüzleri. Böylece her dolaysız algı deneyiminde ister geçmiş isterse gelecek olsun, başka bir deneyime gönderme vardır. Benim için bulunan ve bana 'bir anlam sunan' şey –sanki 'ben bir kübüm dermiş gibi'– hiçbir zaman tam olarak açığa serilmez." Bkz. Vincent Descombes, *Modern Fransız Felsefesi*, İstanbul, 1993, s. 68; italikler bana ait.

4. *Göz ve Tin*, s. 47; italikler bana ait. Burada kuşkusuz Ahmet Soysal'ın Türkçe çevirisindeki oyma resim sözcüğünün çekincesine işaret etmek gerek.

bitkileri ve taşılları anıştıran bir beceriyle doğaya öykünürken belki de nesnelere egemen olmaya ve onları temsil etmeye değil, nesnelerin içinde yaşayarak onlarla birlikte var olmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda, nesneleri yetişkinlerin oynayacağı küçük oyuncaklara dönüştürerek onları temsil eden ve onlar üzerinde egemenlik kurmak isteyen bir şey değildir asla; nesnelere benzeyerek onları dile getirmeyi değil, nesnelerin içinde yiterek bizzat nesnelere dönüşmeyi özler.

Böyle bakınca varlığa uyum sağlamaya ve onun eşzamanlılığının bir parçası olmaya öykünür öykünme, uzaklığı ve yakınlığı varlıktan koparılan bir perspektifle örgütleyeceğine her ikisini eşzamanlı yaşamaya çalışır. Çünkü perspektif sayesinde yakınlığa verdiği önemle klasik Batı resmi uzakta kalan şeylerin üstünü örtmekte, uzaklık ve yakınlık arasındaki uzamsal fark aynı anda zamansal bir farka dönüşmekte, gözün neleri önce, neleri sonra görmesi gerektiği belirlenmektedir.

Oysa uzaklığın görünürlüğünü ve yakınlığın görünmezliğini aynı zaman boyutu içinde vurgulamak ister temsille ilgisi olmayan bir öykünme; bu uzamsal ve zamansal kategorileri düzene sokan bir pencerede nesneleri sahneleyeceğine onların içinde var olan –ama klasik Batı sanatının görmezden geldiği– derinlik boyutunun altını çizmeyi, bu boyutun içinde yitmeyi arzular. Derinlik bu nedenle varlıkbilimsel bir öneme sahiptir Merleau-Ponty'ye göre; dünyayı insanın emrinde ve üstünde dilediğince hareket edebilecek bir korunaklılık olarak kurgulayacağına tekinsiz ve ilksel bir uzama dönüştürür, uzaklığın yakınlığını, yakınlığın uzaklığını gözler önüne serer. O yüzden uzaklık ve yakınlık gibi kategorilerden önce gelen birincil boyut olarak düşünülmesi gerekir derinliğin; ama birincil boyut kavramının kendi bile böylesi eşzamanlı bir yan yanalık ve iç içelik karşısında vurgusunu kaybeder, çünkü Merleau-Ponty'nin anladığı türden "bir derinlik, daha çok boyutların bir tersine çevrilebilirliğinin; her şeyin aynı anda olduğu, yükseklik, genişlik ve uzaklığın ondan çıkarıldığı toptan bir 'yerelliğin'; bir sözcükle, bir şeyin burada olduğunu söyleyerek ifade edilen bir hacimliliğin deneyimidir." [5]

Aynı zaman içinde farklı zamanları yaşayabilen ve aynı anda farklı yerlerde olabilen bir yaşantının deneyimidir demek ki derinlik; yalnızca mekâna değil, aynı anda zamana ilişkin bir deneyim de olduğu için nesnelere hem onları birbirinden –örnekse madeni parayı aydan– ayıran özelliklerini bahşeder, hem de nesneleri aynı varlığın içinde eşzamanlı bir bütünlük olarak sunar: "Nesneler

5. *Göz ve Tin*, s. 64. Ne var ki söz konusu cümlenin Almanca çevirisi şöyledir ve eğer çevirmen cümleye "ancak soyut olduğu" ibaresini kendiliğinden eklememişse, sanırım bu, cümlenin anlamını değiştirir: "Böylesi anlaşılan derinlik, boyutların tersine çevrilebildiği ve yer değiştirebildiği, her şeyin aynı anda olduğu ve yükseklik, genişlik ve uzaklığın ancak soyut olduğu toptan bir 'yerelliğe', kişinin ancak 'burada bir nesne var' dediği zaman dile getirebileceği türden bir oylumsallığa ilişkin bir deneyimdir." *A.g.e.*, s. 33.

oradadır, artık Rönesans perspektifinin sunduğu gibi yansılanmış bir görüntüyle panoramanın gereksinimlerine göre değil, tersine dosdoğru, insanın içine işleyen, köşeleriyle bakışı zedeleyen, bize 'kuramsal duygu' denen şeyin en küçük bir fikrini bile veremediği bir biçimlendirme duygusu sayesinde bir yandan saltık mevcudiyetle onların ötekilerle uyumluluğunu engelleyen, öte yandan aynı biçimlendirme duygusu sayesinde ortaklık kazandıran biçimde oradadırlar."[6] Bu yüzden yalnızca sanata ve resme ilişkin değil, varoluşa ve varlıkbilime ilişkin bir deneyimden söz edebiliriz; bu, yalnızca Kartezyen felsefenin bilgisinin sızdığı klasik resmi ve bakma alışkanlığını değil, özne ve nesne arasına konulan ayrımın kendisini tersyüz eder. Çünkü derinlik sayesinde resmin dışında değil, içinde yer alır artık göz, bir yandan resmin görüntülediği nesnelerden birine dönüşürken öte yandan onlar tarafından çevrelenir. Dünyayı ve nesneleri dışarıdan değil, içeriden görmeye başlar böylece; onları kendinin içinde ve kendini onların içinde algılar. Amaç ne dünyayı nesnelleştirerek onun karşısında yer almak, ne de içselleştirerek dışavurumsal bir türeve dönüştürmek; tersine, var olan dünyanın bir parçasına dönüşerek onun içinde erimek, özne ile nesne, beden ile dünya arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktır. "Şu yakın ağaçlarla uzaklar arasında bir uçaktan göreceğim gizemsiz aralık değildir söz konusu olan. Perspektifli bir desenin bana canlı olarak *temsil ettiği, şeylerin birbiri tarafından gözden kaybedilişi* de söz konusu değildir."[7] Böylesi ayrımları ortadan kaldırmaya kadir olduğu için eşzamanlılığa ilişkin bir ilkedir derinlik. Başka bir bağlamda Anselm Kiefer'in söylediği gibi, peygamberler öngörüyle geleceği önceden söyledikleri için değil, tersine, dünyayı eşzamanlı gördükleri için insanlar nezdinde zamansız kişilerdir. Diğer bir deyişle var olan zaten var olmayana, görünen zaten görünmeyene ve geçmiş zaten geleceğe işaret ettiği için peygamberimsi bir şeydir eşzamanlılık; derinlik, uzaklığı "şimdinin anısına" (Husserl) açar.

Ne var ki kuşkusuz Yeniçağ'ın özne felsefesinden ödün vermeyi gerektirir böylesi bir eşzamanlılık, çünkü "nasıl kalbimin atmasını sağlayan ben değilsem, düşünmemi sağlayan merci de ben değilimdir."[8] Oysa, bilindiği üzre Yeniçağ felsefesi içerisine ve dışarısına, özneye ve nesneye, akla ve bedene, kültüre ve doğaya ilişkin getirdiği ayrımla birbirine ait olan bir bütünlüğün parçalarını karşıtlık olarak kurgulamış, dünyayı içsel bir öznenin örgütlediği ve düzenlediği bir uzama dönüştürmüş, Heidegger'in dediği şekilde varlığı kendinden uzaklaştırarak varlığın unutulmasına yol açmıştır. Nitekim bu nedenle Kartezyen felsefenin uzantısıdır perspektif; beni ve içinde yaşadığım dünyayı birbiri-

6. Merleau-Ponty, "Der Philosoph und sein Schatten", *Das Auge und der Geist* içinde, s. 67.

7. *Göz ve Tin*, s. 63; italikler bana ait.

8. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München, 1985, s. 281.

ne karşıt olarak tasarlayan bir bilginin türevidir ve özneyi, içinde yaşadığı dünyanın yalnızca kurucu öğesine değil, onun karşıt kutbuna dönüştürür. O yüzden bu modernist düalizmi aşmayı amaçlar Merleau-Ponty ve derinlik, getirdiği eşzamanlılık sayesinde "insanın doğaya dönüşerek doğanın insansılaşmasına yol açar."[9] Çünkü özneleştirerek insanı varlığa yabancılaştıran bir kategoridir perspektif; oysa dünyayı düzçizgisel değil, eşzamanlı algılar göz; onun için Anselm Kiefer misali "insanın görebileceği ve görmüş olabileceği" şeylerdir görmedikleri de; ne var ki insanın onları geçmiş ya da gelecekte değil, "şu anda algılamasının nedeni, onların da zamansal sürekliliğin aynı dalgası içinde bulunmasıdır."[10]

Eşzamanlılığın öykünmeyle ilgisine gelince, bu, temsilin aksine öykünmenin kendini varlığın karşısında değil, varlığın içinde konumlandırmasından kaynaklanır. Çünkü "benzerlikler üretebilme yeteneği"[11] olarak düşünülen bir öykünme, varlığı temsil ederek onun adına konuşan bir merci olmak yerine artık öykündüğü şeyin kendisine dönüşerek onunla örtüşmeyi, edilgenleşmeyi, dolayısıyla hiçbir şey temsil etmemeyi arzulamakta, varlığa eşzamanlılığını yeniden kazandırmaktadır. Çünkü kaçınılmaz olarak temsil, kurduğu "benzemeyen benzeşim" sayesinde –malum olduğu üzere benzeşmek, benzediği nesneye yalnızca benzemek, ama onun gibi ol-ma-mak demektir– kendi dışına çıkarak, kendisi dışında bir şeyi temsil eder ve temsil ettiği bu dışsallık sayesinde var olur. Ne var ki söz konusu dışsallık, kendisini varlığın içinde değil, varlığı kendisinin karşısında konumlandırır: Çünkü temsil ilişkisi, kaçınılmaz olarak temsil edilen şeyle onu temsil eden merci arasında kurduğu sıradüzensel ilişkiden ötürü, temsil edilen şeyin kendi başına dile gelemeyeceği, dolayısıyla temsilin dile gelen şeye dışsal olduğu görüşünü içerir. İşte temsil edilen varlıkla temsil eden merci –akıl, sanat, imgeler– arasındaki bu ayrımdır tedirgin eden;

9. Merleau-Ponty, *a.g.e.*, s. 239. Anametinde benim biraz dönüştürdüğüm alıntının özgün hali şöyle: "Algılayan biz değiliz, kendini orada ötede algılayan nesnenin kendisi; konuşan biz değiliz, tersine konuşmanın derinliklerinden seslenen hakikatın kendisi... İnsanın doğaya dönüşmesi, doğanın insansılaşmasıdır." Ancak bu noktada ayırt edici bir şeye dikkat çekmek gerek: Asla nesne ya da hakikat dediği şeyin insana oranla üstünlüğünden hareket ederek ona aşkın bir özellik bahşetmez Merleau-Ponty. Amacı, insanı varlıktan koparan bir insanbilimi aşarak özne ve nesne, doğa ve insan arasındaki uçurumu aşmak, böylece insana sahip olduğu *natura naturans* özelliğini yeniden kazandırmaktır. O yüzden varlıkbilimi aşmak derken oyunu özneden ve insandan yana kullanarak insanı parçası olduğu varlığın kendisine dönüştürmeyi arzular. Diğer bir deyişle insanbilim olmamalıdır felsefe, geçişken ve çoksesli varlığın kendi düşüncesi olmalıdır. Çeşitli olasılıklara aynı anda kapı aralayan "olasılık yüklü" bir şeydir varlık, ona içinde çoğulluğu barındıran bu sesi yeniden kazandırarak onu insanbilimin aşırı anlamlandırmasından kurtarmak gerekir.

10. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966, s. 379 v.d.

11. Walter Benjamin, "Uber das mimetische Vermögen", *Angelus Novus* içinde, Frankfurt/ M., 1988, s. 96.

çünkü varlığa dışsal değil içsel bir şeydir öykünme; dolayısıyla beden ile dünya, özne ile nesne, içsellik ile dışsallık arasındaki ayrımların yeniden gözden geçirilmesi gerekir. Sorulması gereken soru, beden ile dünya, temsil ile varlık arasındaki sınırın nerede olduğudur; çünkü varsayılan böylesi bir sınır haliyle temsili dünyaya egemen kılmakta, kendini varlığın bir parçası olarak algılayacağına onunla arasındaki mesafeyi açmakta, varlığı kendine dışsal bir şey olarak kurgulamaktadır. O yüzdendir ki varlığa sürekli artı anlamlar yüklemektedir temsil ilişkisi; onu kendi eşzamanlılığından ve bütünselliğinden koparmakta, varlığa öykünmek yerine onu dışsallaştırarak nesneleştirmektedir.

Oysa kübün altı yüzeyi misali şeyin kendisi olmak ve onun üzerinde egemenlik kurmak istemeyen bir şeydir öykünme; her ne kadar kübün altı yüzeyinin aynı anda görülemeyeceği varsayılsa bile, varlığın bir parçası olan göz, kübün altı yüzeyini aynı anda tasavvur ederek geçmiş ve ilksel bir deneyime gönderme yapmaya ve kendini onun parçası olarak algılamaya; yani kübün altı yüzeyini eşzamanlı olarak sezinlemeye kadirdir. Ancak böylesi bir sezinleme, kübü kendine dışsal bir şey olarak algılamadığı için kübü temsil etmeye talip olacağına kübün kendine benzemeye; diğer bir deyişle doğayı dile getireceğine ona öykünerek doğal mekânın kendisine dönüşmeye çalışır.

Ne var ki ortada yine de bir sorun olduğu düşünülebilir. Çünkü temsilden farklı bir öykünmecilik ilkesi bile öykündüğü an artık doğayla özdeşliğini yitirmiş olduğu için haliyle doğanın kendisinden farklılaşmış olacaktır. Çünkü, unutulmaması gerektiği üzre, doğayı temsil etmekten feragat ederek doğaya teslim olmak, aynı zamanda yine de doğayla öykünmecilik ilkesi arasında açılan belirgin bir uçurumun işaretidir: Ancak doğayla bir olunamadığı anda doğaya teslim olunur. Çünkü temsil bir yana bir şeye öykünmek demek, ister istemez bir kez daha öykünülen şeyin kendisi olmamak, o yüzden ona öykünmek demektir.

İşte bu farklılık, ayrıksı bir biçimde, yine de öykünmeye ve özdeşliğe yol açar. Katı bir cisim olan bir bedene hapistir çünkü özne; ne var ki onu kendi organik maddesine hapseden ayrıcalığı onun bu sınırları aşarak doğaya dönüşmek istemesine neden olur. Farklılık, denklemi tersinden kurarak, özdeşliği yaratır. Onun için, Freud'un diyeceği gibi "geçmişte kalan bir durumun tekrarından"[12] soluklanır böyle anlaşılan bir öykünme. Geçmişte kalan ve doğayla özdeş olunan durum artık yitirilmiş, öykünmeye kala kala öykündüğü ve yitirdiği durumun edilgen tekrarı kalmıştır. Bu nedenle öykündüğü varlığa teslim olmayı arzular öykünme, yitirilen bir duruma tekrar yoluyla kavuşmayı arzular. Yitirilen ve geçmişte kalan durum, öykünen kişinin kendi özdeşliğinin farklılığını henüz

12. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Studienausgabe, cilt 3, Frankfurt/ M., 1975, s. 246.

yaşamadığı, mekânın –ya da Freud'un diyeceği gibi inorganik maddenin– hâlâ kendisi olarak kalmayı sürdürdüğü eskil bir durumdur. Diğer bir deyişle tekrar, kişi ve diğeri, doğa ve özne gibi farklılıkların henüz ayrışmadığı, özdeşliğin ve "*benzeşim görebilme yeteneğinin*" hâlâ geçerli olduğu bir duruma öykünür.[13]

Freud'un, öykünme ilkesine ölüm içgüdüsü demese bile bu ilkeyi böyle adlandırabilecek olmasının nedeni, öykünmenin ayrışmayla birlikte başlamış olması ve tekrarın, inorganik maddeye geri dönme arzusundan kaynaklanmasıdır. Çünkü, Roger Caillois'ya soracak olursak öykünme ve tekrar, doğaya uyum sağlamak bir yana, öykünülen mekân tarafından kışkırtılmayı ve mekânın kendisine dönüşmeyi arzular. Öykünmecilik ilkesini başka türlü betimlemek gerekirse bu ilke, vecd halini (ek-stasis), edilgenleşmeyi, kendi bedeninin sınırlarını aşmayı ve ayrışma öncesi maddeye geri dönmeyi ister. Bunun nedeni, aslında öykünmenin, öykündüğü durumu tekrar ederek onu yeniden var etme isteğinden başka bir şey değildir. Bu yüzden öykünmecilik ilkesi, umarsızca içinde yer aldığı mekâna dönüşerek bir başkası olmaya ve kendinden feragat etmeye uğraşır: "Kişi ancak öykünerek bir başkası olur; kendinin sandığı yürek, kendine ait değildir."[14]

Haliyle, Worringer'in izinden gidip nesneleri temsil etmek yerine bizzat onlara dönüşmeyi arzulayan bir öykünmenin de doğaya karşı duyulan bir tedirginlikten ve kendini koruma içgüdüsünden kaynaklandığı söylenebilir. Çünkü yalnızca doğayı temsil ederek onun üzerinde egemenlik kurmak değil, aynı zamanda bizzat doğaya dönüşerek onun içinde esrimek de kuşkusuz doğadan korunma yöntemlerinden biridir. Ancak doğayı kendinin karşısında değil, kendini doğanın içinde konumlandıran bir öykünme, her ne denli eskil bir durumu tekrar etmeyi arzularsa arzulasın, aslında doğa misali gerçekten doğaya dönüşmekte, çünkü öykündüğü şeyin içinde esriyerek onu çifte katlamaktadır. Diğer bir deyişle doğayla bir ol-ma-manın yol açtığı korunma içgüdüsü garip bir biçimde kişinin kendini doğa benzeri doğaya dönüştürme arzusuyla dile gelmekte; böylesi bir arzu, doğayı dışsal olarak konumlandıracağına içsel bir biçimde yeniden yaratmakta, onu çifte katlayarak görünür kılmaktadır. Uzaklık ve yakınlık arasındaki ayrımın aşıldığı andır bu; ne var ki *natura naturans* misali doğayı yeniden yaratan bir öykünme, öykünmeyi yalnızca sanatla ilişkilendirmeyerek ona zamanında Aristoteles'in bahşetmiş olduğu eskil anlamını

13. Walter Benjamin, "Über das mimetische Vermögen", *Angelus Novus*, Frankfurt/M., 1988, s. 96. Bu noktada, Benjamin'in benzeşimleri görebilmenin bir yetenek olduğunu söylemesine dikkat çekmek gerek. "Benzeşim görme yeteneği" diye yazar Benjamin, "benzeşmeye ve korunmaya ilişkin geçmişte güçlü olan bir dürtünün kalıntısıdır." İtalikler bana ait, Z.S.

14. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*'den alıntı, Gunter Gebauer/Christoph Wulf, *Mimesis* içinde, Hamburg, 1992, s. 256.

geri verir. "Kendini çocuklukta gösteren bir şeydir" öykünme ve "insan, olağanüstü bir öykünme yeteneğiyle öteki canlılardan ayrıldığı için bilgilerini öykünme – ve herkesin öykünmeden aldığı zevk– sayesinde"[15] edinmektedir.

Doğadaki gibi maskeleme, saklanma ve ürkütme işlevlerinin insana özgü tekrarıyla ilgilidir bu bağlamda öykünme; amaç, öykünülen şeyi dile getirerek onu imgeselleştirmek değil, öykünülen şeyin içinde esrimek olduğu anda öykünmecilik, doğada cinsellik –Roger Callois'ya sorarsak maskeleme, cinsellik isteğinin gerilimli önoyunundan başka bir şey değildir– ve avlanma gibi işlevlerle örtüşen bir edime dönüşür. Çünkü, taşıllar ya da bukalemunlar misali doğanın maskelerinden birini takınmak cinselliğe, doğanın oluşturduğu taşıllardan birine dönüşmek ise korunma içgüdüsüne işaret ettiğine göre, öykünmeciliğin amacının, aslında doğanın inorganik ve organik öncesi varlığına geri dönmek ve onunla uyum içinde yaşamak isteğinden başka bir şey olmaması gerekir. Ne var ki insan öykünürken yalnızca doğaya dönüşmemekte, aynı zamanda doğayı çifte katlayarak bir yandan kendini doğaya dönüştürürken öte yandan doğayı da kendine dönüştürmektedir. Onun için taşılların ya da bukalemunların öykünmesiyle asla aynı olmayan bir öykünmedir bu; kanımca Merleau-Ponty'nin ısrarla altını çizdiği vahşiliğin, o nedenle temsil yerine öykünmeyle ilişkilendirilmesi, ne var ki bu öykünmenin *çifte katlayan bir öykünme* olarak düşünülmesi gerekir: "Görüşün düşüncesi, kendisinin kendine veremediği bir programa ve bir yasaya göre işler; o, kendi öncüllerinin sahipliği altında değildir; tamamiyle bulunan, tamamiyle şimdi olan düşünce değildir; merkezinde bir edilgenlik gizi vardır."[16]

İşte bu edilgenlik yüzündendir ki dünya ile beden arasındaki ayrımı aşarak öykünme, kendini Merleau-Ponty'nin "ten" (*chair*) dediği ilksellikte konumlandırmaya kadirdir. Çünkü öykünen özne tercihini özneliğinden değil ancak varlığın kendinden yana kullandığı sürece kendinden feragat ederek kendi bedeninin sınırlarını aşacak ve kendini beden ile dünya arası –Merleau-Ponty'nin üçüncü boyut dediği– bir yarıkta konumlandıracaktır. Bu, aslında Lacoue-Labarthe'ın sözünü ettiği, özneliğinden ve niteliğinden olmuş bir varoluştan başka bir şey değildir; çünkü kişi ne denli edilgense, aynı anda her şeye birden o denli dönüşebilmekte; özne ve nesne, ben ve şey arasındaki ayrımların öncesine o denli uzanabilmekte, mekânı eşzamanlı yaşayabilmektedir. Çünkü zaten kübün altı yüzeyi misali "oradadır" görünmez olan; uzaklık, "nesneleşmemiş ve ontik hiçbir maske takınmamış saf bir aşkınlık olarak"[17] yakınlığın altında zaten vardır; edilgenleşen kişi, ancak nesnesi bile olmayan bu saf aşkınlığın kendisine öykündüğü sürece öykündüğü şeyi çifte katlayarak onu ve kendini

15. *Aristoteles*, der. Manfred Fuhrmann, Stuttgart, 1984, s. 11.
16. *Göz ve Tin*, s. 55. 17. *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, s. 290, vd.

dünya ile beden, özne ile nesne arasındaki sınırı onların öncesinde bir yere taşıyacak, görünmeyeni görünür kılacaktır.

İşte bu bağlamda bu yazı, görünmeyen bir varlığın bedenini çifte katlayan ve görünür kılan bir metinle, Mithat Şen'in *Beden, kesintisiz metin*'iyle hesaplaşmayı amaçlayacak. Ne var ki, 1997 yılında *Fol* dergisinin içinde –bu derginin orta sayfalarında– yer alan görsel bir metin bu. Bu metnin Türkiye'de yayımlanmış olmasını vurguluyorum, çünkü Merleau-Ponty'nin ölümünden otuz altı yıl sonra varlıkbilim tartışmalarından hayli uzak bir coğrafyada yer alan görsel bir metnin neden varlıkbilimi aşma doğrultusunda bir çaba olduğunun sorgulanması gerek. Bunun için bu yazı, bir yandan farklı bir gelenekten gelen bir metnin neden varlıkbilim açısından önemli bir metin olduğunu tartışırken, öte yandan öykünme ve temsil ilişkisini söz konusu metin üzerinden temellendirmeyi deneyecek. Çünkü *Beden, kesintisiz metin*, ilk bakışta içinden çıktığı uzamla örtüşür gibi görünmesine karşın, ikinci bakışta yalnızca varlıkbilimin olası sorularına yanıt vermekle yetinmeyen, aynı zamanda kendini var eden geleneği de yapıbozumuna uğratan bir metin. Böyle bakınca bu beden metninin bedenin temsilinden –ve imgesinden– ne denli sıyrılarak öykünmeyi ne denli gerçekleştirdiğini, böylesi bir öykünme uğruna nasıl bir soyutlamaya gittiğini tartışmaya çalışacağım.

II

> "Dünya ten olduğuna göre beden ile dünya arasındaki sınırı nerede konumlandıracağız?"
> Merleau-Ponty

Mithat Şen metne sanki ismini vermiş, ona *Beden, kesintisiz metin* demiş ve böylece metnin imlediği nesneyi belirlemiş görünse bile tuhaf bir metindir bu: Tümü beyaz altı yaprak içinde oyuklardan ve katlardan oluşan, bir yandan kendi üstüne açılırken öte yandan kendi içine kapanan, beden bile denilemeyecek, bedenin beden olarak ayırt edilmesinin güç olduğu bir metin. Çünkü onu bir arada tutan gövdesinden yoksundur beden; oyuklardan ve çıkıntılardan beyaz bir yalınlığa indirgenmiş, sürekli hareket halindedir. Adı üstünde bir beden metnidir bu, ne var ki ilk bakışta bedeni bedene ilişkin bütün özelliklerden soyutlanmış gibidir. Ne bütünlüğünü sağlayan bir teni vardır bu bedenin, ne ona cinsellik bahşeden bir erilliği ya da dişilliği, ne kokusu, ne rengi. Sanki kendine bile ait değil gibidir bu beden, içinde yer aldığı derginin sayfaları çevrildikçe ivmelenen, ivme kazandıkça başkalaşan, ona bakan ve sayfaları açıp kapayan her

gözle birlikte biçim değiştiren bir şeydir. Böyle bakınca organik bir uyumdan bile yoksun görünmektedir, değil mi ki yalnızca onu bir arada tutan gövdesinden değil, kendine ilişkin her türlü özellikten bile feragat etmiştir, sürekli başkalaşmakta ve belirsizleşmekte, metni okuyan herkesle birlikte biçim değiştirmektedir.[18] Ne var ki mekân kaplamak ve kendini dayatmak istememesine karşın yine de kapladığı mekân ve sınırları bellidir bedenin; metnin sayfalarını açma-kapama hareketi sonsuza değin sürecek olsa bile hareketlilik ancak belirli olasılıklar ekseninde gerçekleşebilmekte, olasılıkların çizdiği bu çerçeve, sanki yine bedeni bir arada tutan görünmez bir uyuma işaret etmektedir.

Yalnızca bedeni değil, onu harekete geçiren nedenselliği yakalamaya çalışmaktadır sanki göz bu yüzden; ancak değil gözü rahatlatmak, onu sürekli tedirgin eden bir hareketliliktir bu bedenin hareketliliği; ona sunulan dışsal çerçeve içinde beden asla yerinde saymamakta, kendini ele verdiği an belirsizleşmekte ve başkalaşmaktadır. Bir yandan onu yakalamak, belirlemek, tanımlamak isteyen bakışları sürekli kışkırtırken öte yandan ele avuca sığmayan, kendini açık ederken sakınan bir bedendir bu; bir anlamda zamanı yarmakta, çünkü sürekli hareket etmesine karşın hareketi ardışıklıkla eşzamanlılık arası bir yarıkta konumlandırmaktadır.

Gerçi doğrudur, beden mantığına göre hareketlilik asla eşzamanlı gerçekleşmemekte, bir hareketi sürekli bir başkası izlemekte, yine de göz böylesi bir hareketliliği sanki aynı anda algılamakta, hareketliliğin eşzamanlı bu yarığı bedeni aynı anda iki yere birden taşımaktadır. Bu yüzden hem sürekli devinen akışkan bir bedendir bu, hem de zamanı aşmakta, zamanın ardışıklığını eşzamanlı yaşamaktadır.

Garip bir biçimde, ona bakan gözü kendi dışında bir şey olarak konumlandırmayı engellemektedir bu tavrıyla; eşzamanlılıkla ardışıklık arasındaki bu yarık, bedeni ona bakan gözün saptanabilir nesnesine dönüşmekten sakınmakta ve bedeni kendine ilişkin bilince sahip bir özne olmaktan korumaktadır. Çünkü aslında görünür değil, yalnızca görünür kılan bir şeydir eşzamanlılık; böylece bakma eyleminin kendisi bir akışkanlığa dönüşmekte, gözü rahatlatacağına huzursuz etmekte, onu sürekli değişen biçimlerin takibine zorlamakta, sürdürülen bu izdüşümü eşzamanlı gerçekleştirmektedir.

Ayrıksı bir biçimde resim demek bile olanaksızdır artık zamanı yaran bu bedene; değil gözü bir pencereyle karşı karşıya bırakmak, kendi çerçevesine bile karşı çıkarak içinde yer aldığı sayfaların uzamında bir yandan oylumlanmak isteyen, öte yandan başkalaşarak dönüşen bir hareketliliğin yarığı gibidir.

18. Burada bir noktaya işaret etmekte fayda var: Sanki yalnızca derginin içinde yer aldığı görsel metin değil, derginin kendi de belkemiğinden yoksundur; boyutları gereği kitap ya da dergi misali ele alınıp okunması bile olanaksızdır.

Boşlukların asla doldurulmadığı, çıkıntıların asla tanımlanmadığı, bilinmeyenin asla bilinir kılınmadığı sabırlı ve suskun bir yarık gibi ve ürkütücü bir biçimde edilgendir bu beden; ona bakan her gözle birlikte başkalaşmakta ve belirsizleşmekte, ona bakan gözleri aynı belirsizliğe dahil etmektedir.

Yine de derginin orta sayfaları açıldığında bir anlığına da olsa bedenin çatısı belirmekte, sağda ve solda kalan çıkıntıları ve kendi içinde katlardan oluşan oyuklarıyla beden aynı anda hem erilliği hem dişilliği anıştırmaktadır. Ne var ki sayfalar çevrildikçe çıkıntılar büyüyüp küçülmekte, oyukların katlarına dönüşerek bir yandan onların içine girerken öte yandan onları kendi içine almakta, erillik ve dişillik yabansı bir albeniyle belirsizleşmektedir. Bu yüzden kendi özneliğinden ve nesneliğinden, kendi dişilliğinden ve erilliğinden feragat ederek özelliksiz anonim bir beden olmaya soyunur gibidir bu beden. Bir anlamda "belirsizliği olumlu bir olgu olarak tanımaya"[19] çalışmakta, belirsizleştikçe baştan çıkarmakta, belirlendiği an kendini sakınmaktadır.

Böyle bakınca onu gövdesinden, cinsiyetinden ve bedene ilişkin bütün özelliklerinden yoksun bıraktığı için bedeni, bedene sahip olan bir özneden de yoksun bırakan bir metindir *Beden, kesintisiz metin*; ne bir öznenin nesnesidir artık beden, ne de bu nesnenin bir öznesi vardır. Böylesi bir mahrumiyet ona bakan gözü de kendi özneliğinden feragat etmeye zorlamakta, kendi varoluşuyla göz arasındaki ayrımı bile ortadan kaldırarak kendini ve ona bakan gözü böylesi bir ayrımın ötesinde bir yarıkta buluşturmak istemektedir.

Kaçınılmaz bir eşikte konumlandırmaktadır kendini böylece bu beden; yalnızca eşzamanlılıkla ardışıklığın arasında değil, aynı anda dişillikle erilliğin, yakınlıkla uzaklığın, derinlikle yüzeyselliğin arasındaki yarıktır bu; ne var ki bu yarıkta bir bedeni, herhangi bir insanın bedenini değil, bedenin kendini tanımlamak ister gibidir Mithat Şen; bedene varlığa ilişkin bir belirsizliği ve ilkselliği geri vermek, bu ilkselliği özne ve nesne öncesi bir yerde konumlandırmayı arzular gibidir.

Onun için bedenin saf bir soyutlamasına giderek onun yüzünü, rengini, kokusunu artık barındırmayan saf bedenin kendine dönüşmüş gibidir bu beden; bir bedene, dişil ya da eril, genç ya da yaşlı bir bedene değil, bedenin kendisine öykünmekte, bedenin kendine dönüşerek anonim, soyut ve bedensel bir varoluşun içinde yitmek istemektedir. Kendine ait hiçbir özelliğe sahip olmadığı anda bedene ilişkin bütün özellikleri barındıran bir bedene dönüşerek bu bedenin içinde esrimek ister bu metin; oyunu bedenle dünyayı ayıran bütün karşıtlıkların ötesinde ve öncesinde bir yarıktan yana kullanmakta ve varlığa ayrışma öncesi anonimliğini yeniden bahşetmek istemektedir.

İşte tam da Merleau-Ponty'nin sözünü ettiği edilgenliğe öykünen beden-

19. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966, s. 25.

dir bu; edilgenleştikçe bütün özelliklerinden arınmakta, özelliklerinden arındıkça bedene ilişkin bütün özellikleri içermekte, bedenin kendine dönüştüğü an onun ilkselliği içinde yitmektedir. Görünmeyen bir şeyin görselliği gibi bir şeydir beden bu yüzden; bedeni kendinden soyutlayarak onu görünür kılmakta, sanki isimsiz ve sahipsiz bir varlığın bedenini imlemektedir.

Bilindiği üzre beden ve dünya, özne ve nesne öncesi bu varlığın "geleneksel felsefede" henüz "ismi yoktur";[20] bilinç ve özne, dişillik ve erillik gibi ayrımların henüz gerçekleşmemiş, varlığın henüz kendini yarmamış olduğu, Merleau-Ponty'nin ten, Lacan'ın *la chose*, şey, Levinas'ın çıplak yüz dediği bir isimsizlik ve sahipsizliktir bu; varlığın varoluşa yol açan anonim hali, şeylerin isimlendirilmeden bitmiş çizimidir.

Sanki böylesi bir tamamlanmışlığa ancak bedenin kendinden feragat ederek saltık bir edilgenlikle saltık bir soyutlamaya gidildiği ve bedenin yalnızca kendine öykünüldüğü sürece ulaşılmakta, beden beyaz ve arı haline sanki ancak böyle kavuşabilmektedir. Böylesi soyut bir öykünme sayesinde görünmeyen saydam bir bedeni görünür kılmaktadır Mithat Şen; Merleau-Ponty nasıl Matisse'in kadınları temsil etmediğini, onları yalnızca görünür kıldığını söylüyorsa, bu metin de garip bir biçimde görünmeyen bedenin kendini göstermekte, o yüzden bedenin görünür yüzeyselliğinden feragat etmektedir.

Ne var ki görünmeyeni barındırdığı denli görüneni de barındıran bir yarıktır bu; kendini dişillikle erillik, öznelikle nesnelik öncesi ara bir bedensellikte konumlandırdığı için bedeni ara bir bedenselliğin organı gibi bir şeye dönüştürmekte; sanki yalnızca varlığın ayrışma öncesi haline öykünmektedir.

Ancak bedenin kendine öykünen böylesi bir öykünme yalnızca bedeni değil, artık bu bedene bakan gözü de belirsiz ve isimsiz bir şeye dönüştürmekte, bedenin konumlandırıldığı yarık, gözü de kendi içine çekmektedir. Sanki "bizi kendi aracına dönüştüren bir dünyanın, bir topluluğun ya da çiftin ruhunu değil, kendi sahiciliğine sahip ve sürekli var olan, yetişkinlerin en büyük tutkularını barındıran ve her algının içimizdeki deneyimi yenilediği ilksel bir anonimliğin"[21] tasarısıdır söz konusu olan; artık ne beden kendini belirli bir beden olarak kurgulayarak dünyayla kendi arasını açmakta, ne de ona bakan gözü kendine dışsallaştırmaktadır. Çelişkili görünse bile yalnızca zamanda değil, aynı anda okuyan gözle okunan metnin arasında açılan bir yarıktır bunun için bu metin; içine aldığı göz sayesinde yalnızca kendini varlığın bedenine eklemleyeceğine ona bakan gözü de bedenin bir parçasına dönüştürmekte, bir yandan kendi var-

20. *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, s. 183.

21. *Das Auge und der Geist*, s. 61. Almanca'dan yaptığım bu çevirinin Türkçesini biraz çarpıtarak Merleau-Ponty'nin Heidegger'den alıp kullandığı için *Man* diye Almanca bıraktığı sözcüğü, çekinceli olmasına karşın anonimlik ile karşıladım.

lığını göze bağımlı kılarken öte yandan gözü kendine bakarak varlıklaşmaya ve bedenselleşmeye zorlamakta; varlığı hem bedende hem gözde eşzamanlı var etmektedir. Bu, eğer ayrışma diye bir şey varsa, ayrışmanın "benimle öteki arasında değil, bizim henüz ayrışmamış olduğumuz ilksel bir anonimlikle, bu anonimliği ben ve ötekiler diye ayrıştıran dizge arasında" olmasındandır.[22]

Onun için varlığa ilişkin ve varlıkbilim öncesi bir yerden soluklanan bir yarıktır bu; asla dünyanın ikincil ve anlamsal yasasına değil, varlığın isimlendirilmeyen ilksel yasasına ait olmak istemektedir. Varlığa dışsal bir dille onun hakkında konuşacağına, varlığa içsel bir sesle onun kendisiyle konuşmayı ve varlığı temsil edeceğine varlığın kendine öykünmeyi amaçlayan bir metindir *Beden, kesintisiz metin*; sessiz, isimsiz ve sahipsiz varlığın gelip kendini görünür kılmasını arzulamaktadır.[23]

Ayrışma öncesi varlığa duyulan arzunun sabırlı ve sessiz soyutlaması gibidir beyaz ve kesintisiz bu beden; sanki böylesi bir arzu bedeni eritmekte, katılığını alarak onu dünyanın özsuyuna dönüştürmekte, bedeni dünyadan ayıran sınırı ortadan kaldırarak mekân içinde esrimektedir. Dünyayı varlığa karşıt kurgulayan bir yasaya değil, varlığın kendine ilişkin bir yasaya dönüşmektedir böylece; edilginleşerek öykünmekte, kendinden feragat ettikçe teninin sınırlarını zorlamakta, dünyanın tenselliğine dahil olmaktadır.

Ne var ki tartışmasız bir arzuyu ve tartışmasız bir acıyı içinde barındırır böylesi bir edilgenlik ve teslimiyet; çünkü arzu, öykünerek varlığın içinde esrimeyi ne denli isterse istesin, acı böylesi bir esrimenin asla gerçekleşmeyeceğini, çünkü bedenin kendi sınırını aşarak asla sonsuza değin dünyanın teninde erimeyeceğini, çünkü varlığın kendini kendiyle ayrıştırması pahasına dünyaya yollamış olduğunu bilmektedir. Çünkü bedeni tenden ayıran sonsuz uzaklığın ismidir varlık; eğer beden yeniden "varlığın yakınlığına... ulaşmak istiyorsa... önce isimsizlikte var olmayı öğrenmek zorundadır."[24]

Çünkü her zaman bir hüznün ismidir isimlendirme; şeylere yüklediği artı anlamla onları dünyanın bütünlüğünden koparmanın ismidir. Oysa şeylerin birbiriyle benzeşerek birbirine dönüşebildiği, katı cisimlerin bedenlerini aşarak birbiri içine girebildiği, öznenin kendinden feragat ederek taşıllaşabildiği bir

22. *Das Auge und der Geist*, s. 61.

23. "Dünya, temsil yoluyla ressamın karşısında değildir artık: Aslında, sanki görünürün yoğunlaşması ve kendine ulaşması yoluylaymışcasına, ressamdır şeyler içinde doğan; ve sonunda tablo, empirik şeyler arasında herhangi bir şeye, ilkin 'otofigüratif' olmak koşuluyla göndermektedir ancak; o bir şeyin ancak 'hiçbir şeyin gösterisi' olarak, şeylerin nasıl şey olduklarını ve dünyanın nasıl dünya olduğunu göstermek için 'şeylerin derisini' delerek, gösterisidir." *Göz ve Tin*, s. 66.

24. Martin Heidegger, "Brief über den Humanismus", *Wegmarken* içinde, Frankfurt/ M., 1967, s. 150.

isimsizlikten yanadır Mithat Şen'in gönlü; hiçbir özelliğe sahip olmayan bu anonimliğe dönüşmenin olanaksızlığını bilmesine karşın varlık öncesi bir uzamda varlıkla esriyerek, erilliği dişilliğe, gözü resme katlayarak onlar arasında eskil bağı yeniden kurmayı, bir imgenin diğerini kovaladığı anlamsal döngünün dışına çıkarak bedenin kendini kendi isimsizliğiyle başbaşa bırakmayı istemektedir. Şeyleri sürekli betimlemektedir çünkü dünya; bu betimlemeyi şeylerle benzeşmeyen ama onlar üzerinde egemenlik kuran isimler ve imgeler sayesinde yapmakta, şeylerin kendi sesiyle değil onlardan ayrışan bir dille onlar hakkında konuşmaktadır. Böyle bakınca sürekli bir yoksunluğu imlemektedir isimlendirme; isimlendirdikçe isimlendirdiği şey ile arasındaki uçurumu açmakta, isimlendirdiği şeyin temsilinden soluklanmakta, şeylerin isimsiz varlığını ikincil bir yasaya çevrimlemekte, onların anonimliğini elinden almaktadır.

Oysa "benzeşim görme yeteneği, benzeşmeye ve korunmaya ilişkin geçmişte güçlü olan bir dürtünün kalıntısıdır",[25] varlığın kişiyi baştan çıkardığı, kişinin mekâna öykünerek varlığa dönüşmek, dönüştüğü varlıksal mekân içinde yitmek, isimlendirilemezliğine yeniden kavuşmak, koordinatlarından kurtulmak istediği bir öykünme isteğidir. Kişiyi tenselliğe geri götüren, artık nerede olduğunu ve nerede durduğunu bilemediği, varlığın kendine dönüşerek yalnızca benzeştiği, ama varlık kendini kendiyle ayrıştırmış olduğu için artık hiçbir şeyle benzeşmediği, maddeyi kendi dilsizliğiyle baş başa bıraktığı bir çırpınmadır.

İşte içindeki edilgenliğin tutkusu ve acısıyla böylesi bir isimsizlikte yitmenin arzusudur *Beden, kesintisiz metin*; bedeni ateş, su, hava, toprak gibi bir öğeye dönüştürerek ona dahil olduğu anonimliği yeniden kazandırmayı ve metnine tek bir renk bile katmaktan sakınarak özelliksiz bir anonimliğin kendine dönüşmeyi özlemektedir.

O yüzden nesneleşmemiş ve ontik hiçbir maske takınmamış saf bir aşkınlık olarak orada olduğunu düşünür kendini ayrıştırmış olan varlığın; yine de, bu varlığın görünürün altında yattığını, isimsizliğiyle adlandırılırın eşiğinde durduğunu düşünür.

Ne var ki böylesi bir öykünme bile varlıkla örtüşememenin hüznünü taşır: Her ne kadar varlığın içinde kaybolmak demek olsa bile, sonuçta "bir imge yaratmak" demektir çünkü öykünmek; imge yaratmaksa "*öznenin, eylerken yakalanan bir işlevi yerine getirmesinden*"[26] başka bir şey değildir.

Öykünmek, öykünen merciyi varlıktan ister istemez uzaklaştıran ikili bir edim içermektedir haliyle: İlkin öykündüğü şeyle benzeşmek adına yine de öy-

25. Walter Benjamin, "Uber das mimetische Vermögen", s. 96.

26. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Das Seminarbuch XI*, Weinheim, Berlin, 1987, s. 106; italikler bana ait, Z.S.

kündüğü şeyi isimlendirerek benzeşimler –imgeler– yaratmakta; bu ise, varlığı kendi özdeşliğinden koparark onu yine ikincil bir düzene çevrimlemekte, onu kendi ilkselliği içinde değil ikincil bir düzlem içinde görünür kılmaktadır. Hüzünlü bir biçimde yalnızca ikincil düzende görünür kılınabilmektedir görünmeyen; öykünen merci, her ne denli öykündüğü mekânın içinde yitmek isterse istesin yine de ilkselliğin mekânını kendi diline ve kendi zamanına taşımakta, böylece onu kendinden uzaklaştırmaktadır. Bununla da kalmayıp kendini kendi ilkselliğinden uzaklaştırmaktadır öykünme; kendini konuşarak ve eyleyerek özneleştirmekte, özneleştikçe kendiyle varlık arasındaki mesafeyi açmakta, kendini arzuladığı anonimlikten koparark kendi özneliğiyle ortaya koymaktadır.

Öykünen ve arzulayan öznenin varoluşundaki yarıktır bu: Kişi bir yandan varlığa teslim olmayı arzularken öte yandan bu arzu onu varlıktan uzaklaşmaya sürüklemekte, çünkü özne kendi özneliğinden feragat etmek adına kendini varlığa geri götürdüğünü sandığı imgeler üretmekte, varlığı yine isimlendirmektedir. Böylece varlığın ilksel yasasını değil, dünyanın ikincil yasasını imlemektedir sürekli; dünyanın ikincil yasasında dile geldiği sürece kendini sürekli yarmakta, kendini yalnızca konuşan bir özneye değil aynı zamanda konuşulan bir nesneye dönüştürmekte; kendi arzusuna karşı gelmektedir. Çünkü tuhaf bir biçimde isimlendirdiği şeyin varlığın ismini dile getirdiğini düşünmekte, ancak isimlendirilen ve anlamsal bir ezber döngüsüne sokulan varlık artık benzemeyen bir benzeşim sayesinde gerçekleşmekte ve öykünme bundan böyle kendi arzusuna ters düşerek yoksullaşmaktadır. Acılı bir biçimde dünyanın ikincil yasalarına tabidir imgeler; varlık imgeselleştirildiği sürece dünyanın yasal dizgesi içinde dile gelmekte, sürekli bir yoksunluğu imlemektedir.

Bunun için kaçınılmaz bir yoksunluk ilkesinden soluklanmaktadır Mithat Şen'in arzusu; bir yandan edilgenliğin teslimiyetini yaşarken öte yandan bu edilgenliğin acısını çekmekte; bir yandan *Beden, kesintisiz metin*'i kendi başına bırakarak anonim bir anonimliğin kendi başına vücut bulmasını arzularken öte yandan arzulanan bu anonimliği yine de derginin sayfaları içinde gösterebilmekte, görünen ancak kendi yokluğuyla birlikte dile gelebilmektedir.

Bu yüzden umarsız bir yarıktır Mithat Şen'in beden metni, varlığın içinde yer aldığı derginin sayfalarında yarılmasının metnidir. Çünkü arzu varlığın hiçbir varlıksal maske takınmadan kendini ele vermesini arzularken dünyanın yasası onu yine de maskelemekte; dergi malzemesinin brüt kullanımı bile görünmeyeni görünür kıldığı an belirsizleştirmektedir.

İşte *Fol* dergisinin ortasında beden çatısının şimşek hızıyla görünmesinin, göründüğü an belirsizleşmesinin nedeni budur. Kendini ele verdiği an sakınan, varlığı gösterdiği an saklayan yarığın çatısıdır bu. Gerçi varlığı şimşek hızında bir tekrar yoluyla görünür kılmaya, "bir tehlikenin görünür gibi olduğu an anıyı yakalamaya"[27] çalışmaktadır; ne var ki bir anlık bir anının yakalanmasıdır

bu; görünmeyen, bir anlığına kendini göstermekte, sonra süratle geçip gitmekte, kendini ancak bir daha görünmemenin imgesi olarak ele vermektedir.

Gerçi "belki yeniden kazanılabilecek olan bir şeydir" varlığın maskesiz hali, "ama diğer algılar gibi yakalanması" olanaklı değildir; "kayıp giden bir kuyruklu yıldız gibi geçicidir."[28] İşte Mithat Şen'in öykünmesinin geçmişte kalan bir durumun tekrarından soluklanması bu yüzdendir; tekrar edilen ve öykünülen, dünya ile bedenin, özne ile nesnenin henüz ayrışmadığı varlıkbilim öncesi ilkselliktir. Ne var ki Freud'un sözünü ettiği kaçınılmaz Gitti/ Burada oyunudur bu; geçmişte kalan ilksellik tekrar ettikçe şimşek hızıyla belirginleşmekte, belirginleştiği an belirsizleşmekte; varlığın ancak yokluğu onu varlığa davet etmektedir. Bilindiği üzre "*bellekte, ancak acı vermeyi sürdüren şey kalır*";[29] varlığın ilkselliği bellekte kaldığı için acı vermekte, acı verdiği için onu tekrar etmeye yönlendirmekte, tekrar edildikçe kendi yokluğunu imlemekte, yokluk ilkselliğe duyulan tutkuyu yeniden körüklemekte, onu görünür kılma arzusunu güçlendirmektedir.

Varlık göründüğü an görünmezleştiği için acı vermeyi sürdüren bir evrendir Mithat Şen'in evreni; o yüzden bu evrende varlık ile görüntü, beden ile dünya arasında getirilen bir ayrım yoktur. Değil mi ki bir anlığına da olsa varlığın kendini göstermesidir görünen, görünen ve görünmeyen arasında getirilen ve klasik Batı düşüncesini besleyen klasik felsefi bir karşıtlık Mithat Şen'in evreninde zaten söz konusu değildir. Böylesi bir karşıtlık söz konusu olmadığı, dünya ile bedenin sınırı aşıldığı ve evren varlığın aynı anda görünürlüğünden ve görünmezliğinden soluklandığı için ilkselliğe beslenen tutku ve acıdan yoksun bir dünya yanılsaması da haliyle artık olası değildir böylesi bir evrende; acı vermeyi sürdürdüğü için asla organik bir uyum yanılsaması içinde sunulan bir dünya değildir bu yüzden Mithat Şen'in dünyası; asla kendini dünyayı düzenleyen egemen bir yasa olarak dayatmamakta, dünyanın kökeninde yatan ilksel yasanın kendi işleyişine öykünmektedir. O yüzden anlamsal bir döngü içinde yer alan dişil ya da eril, yaşlı ya da genç bir bedene öykünmemekte, bedenin kendi berrak aşkınlığını –bir anlığına da olsa– görünür kılmakta, organik olan bedenin organik bütünlüğünü elinden almaktadır.

Bunun için garip bir şey yapmaktadır *Beden, kesintisiz metin*'de Mithat Şen: bir yandan bedeni aşkınlaştırırken, bu aşkınlığı içkin bedenlerin uzamında gerçekleştirmektedir. Çünkü asla sonsuz bir beden değildir bu; çevrilen her

27. Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", *Illuminationen* içinde, Frankfurt/ M., 1977, s. 253.

28. Walter Benjamin, "Lehre vom ähnlichen", *Gesammelte Schriften* içinde, cilt 2.1, Frankfurt/ M., 1977, s. 206.

29. Friedrich Nietzsche, *Kritische Gesamtausgabe*, der. Colli/Montinari, cilt 5, s. 295; italikler bana ait. Z.S.

sayfayla birlikte başkalaşmakta, sonluluğu içinde biçim değiştirmekte, ancak çevrilen sayfaların hareketliliği yine de aşkınlığın kendini bir akışkanlık olarak konumlandırmakta; beden ile dünya, özne ile nesne arasındaki sınırın ötesinde bir yeri imlemektedir. Onun için böylesi bir "sanatın temelinde, biçimlerin tasarlanmış bir gözlemine denk düşen karanlık ve genel bir şey vardır... Donmuş maddeler, ışıkta yansıyan kristaller... insan... düşüncesinin *kökenine işaret ederler*; sözcükler ya da düşünceler gibi onlar doğada biçimin ya da hareketin simgeleridirler."[30]

Ayrıksı bir biçimde varlığın –ya da aşkınlığın– kendi soyut hareketliliğidir bu; onun için Şen varlığı eşzamanlı bir yarıkta konumlandırmakta, ona hem dünya ötesi aşkınlığını, hem dünyaya içrek içkinliğini eşzamanlı bahşetmektedir. Varlığın göründüğü an görünmezleştiği, anonimliğin ikincil bir düzende dile geldiği an hareketlendiği bir yarıktır Mithat Şen'in yarığı, eşzamanlı bir derinliğe sahip olması bu nedenledir.

Taşıllaşma ve inorganik maddeye geri dönme isteğini dile getiren bir yarıktır bu; aynı zamanda bu istek inorganik suskunluğa geri döneceğine onu saltık bir soyutlamaya çevrimlemekte, bu soyutlama isimsiz bir akışkanlık halinde vücuda gelmektedir. Maddesel ve tensel anonimliğini koruyan bir varlığın anlamsal ezberlerden kurtulması imgelerle olanaksızdır; Mithat Şen'in saltık beden soyutlaması, bu olanaksızlığı bir yarıkta yarma çabasıdır.

O yüzden süratle geçip giden *unheimlich* bir ilkselliğin metnidir bu; *heimlich*'e ilişkin ehliliğini yitirmiştir, gözü yuvasından uğratan bir ilkselliktir. Varlık, kendini kendiyle ayrıştırarak dünyada sürgüne yollamış olduğu için dünyaya duyulan bu güveni sarsan bir ilkselliktir bu; gözü bir yandan içine çekerken öte yandan tedirgin etmesi bu yüzdendir. Varlık kendini yitirmemekte, tersine kendini devingenliğiyle temellendirmekte; beden, varlığa dikey bir hareketlilikle eklemlenmektedir.

Böylesi bir eklemlenme, ancak bedenden feragat pahasına gerçekleşebildiği için saltık bir soyutlamadır Mithat Şen'in *Beden, kesintisiz metin*'i; bedeni bedene ait bir nesneden soyutlayarak artık bedene bile benzemeyen, çünkü benzeşimin kendisine dönüşmek isteyen bir metindir.

Ancak hiçbir şeye benzemeyen bir benzeşimin kendine dönüşebildiği sürece saltık edilgenliğine ulaşabilecektir beden; anlamsal döngülerin onu yoksun bıraktığı bütün olanaksızlığa karşın ancak böylesi bir yarıkta bedeni yeniden var edebilecek, arzu böylesi bir yoksunluğun uzamında bedeni ancak içkinlik içinde bir aşkınlığa taşıyabilecek, beden ancak bu koşulda "bitkilerin artık hayvanlardan ayrışmadığı... böceklerin gül yaprakları gibi bir çalıya takıldığı... bit-

30. Andre Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt/ M., 1984, s. 452 vd.; italikler bana ait, Z.S.

kilerin taşıllarla karıştığı... çakılların beyinlere, sarkıtların göğüslere, çiçeklerin bir halının süslemelerine benzediği... bedenin kendini aşmak... her yere saçılmak... herşeyin içine girmek... su gibi akışkanlaşmak"[31] istediği bir ilkselliği imleyebilecektir.

İşte tam da bu nedenle öykündüğü şeyi temsil ederek onun üzerinde egemenlik kurmayı amaçlayan bir öykünme asla değildir Mithat Şen'in öykünmesi; o, öykündüğü bedenin kendine dönüşerek hiçbir şeyi temsil etmemeyi, varlığın anonim bedeninin kendini kendi diliyle dile getirmesini arzular. Bu yüzden, ayrıksı bir biçimde bedene sonunda onu yok eden bir benzeşim yükleyerek bedeni bedenselliğe ait olan her türlü özellikten sakınmaktadır.

Bu beden artık hiçbir şeye benzemez, hiçbir şeyi temsil etmez; kendi hareketliliği içinde sürekli dönüşecek, isimsiz ve sahipsiz bir anonimliğin kendi isimsiz dilini kendisinin konuşmasını isteyecektir.

III

"...suskun deneyimin kendi anlamını dilselleştirmesi..."

Husserl

O yüzden ben ve öteki, içerisi ve dışarısı, yakınlık ve uzaklık arasındaki sınırı aşarak varlığın kendine eklemlenen bir metindir Mithat Şen'in metni; amacı, temsilin aksine doğaya egemen olmak değil, doğanın kökeninde yatan ilkselliği daimi bir hareketlilik ve göçebelik olarak konumlandırmaktır. Ne var ki bunun için haliyle bedenin özel bir bedene ait özelliklerini kurban etmek gerekmekte; varlığın tenselliği, ancak böylesi bir kurban sayesinde gerçekleşebilmektedir. O yüzden ilkselliğin kendine benzeyen bir metindir bu; isimsizdir, amaçsızdır, sahipsizdir. İlkselliğe benzediği için ilkselliği çifte katlamakta, onu kendi bedeninin yarığında konumlandırmakta, aynı anda görünmeyeni görünür kılarken son derece çabuk bir biçimde görünenin görünürlüğünü elinden almakta, bedeni ve dünyayı bir arada imlemektedir.

Çünkü, ayrıksı bir biçimde, özdeşliğin değil farklılığın sonucudur öykünme: Eğer ilkselliğin her tekrarı ilkselliği görünür kılarken aslında aynı anda görünmezleştirmekteyse, Mithat Şen bağlamında bunun nedeni, Şen'in bir yandan "Freud'un amaçladığı şeyi, hareketliliğin asıl nedenini, taşılların... kendini..." bulmaya çalışırken öte yandan taşıllara özgü bir "imgelem yapısını" yine

31. Gustave Flaubert, *Die Versuchungen des heiligen Antonius*, Zürich, 1979, s. 186.

de "hareketliliğin ötesinde bir yerde temellendirmek"[32] istemesindendir. Varlıkbilimin, varlığın ilksel nedeninin bir hareketlilik değil zaman ve mekân ötesi önsel bir durağanlık olarak konumlandırılması gerektiğine ilişkin arzudur bu; ne var ki görünmez olan bile aynılığını bir an dahi koruyamamakta, *Beden, kesintisiz metin*'in beden çatısı göründüğü an değişmekte; bedenin kendine ait yasallığı, görünenle görünmeyen arası bir yarıkta bir belirip bir yitmektedir. Öykünmenin özlediği taşıllaşmanın yasallığı bile asla kendini önsel olarak sabitleyememekte, varlığın işleyiş yasası zamansallıktan bağımsız gerçekleşmemekte, kendini zamana fırlatan varlık her an kendi kökenine ilişkin bir gecikmişliği imlemekte, bu gecikmişlik sürekli farklılık üretmektedir. Onun için asla sabitlenemeyen, çatısını ele verdiği an yeniden dönüşen bir şeydir varlık; her tekrar yeni bir başlangıca işaret etmekte, öykünme varlığın kendi tekrarına öykündüğü için ilkselliği bugüne açılan bir yarıkta belirginleştirmekte, belirginleştirdiği an beliren şey kendini başkalaşım olarak ele vermektedir.

Zamansal bir gecikmenin ürünüdür tekrar; işte bu gecikme, kendini hem geçmişte hem bugünde ancak zamansal bir yarıkta konumlandırabilmekte; Mithat Şen, bedenin işleyiş yasasını dile getirirken, farklılıklar yaratan varlığın kendi yasallığına öykünmektedir. İlksel olan beden değil, bedenin işleyişi ardında yatan yasallıktır; varlığın inorganik ve organik diye ayrışmadığı haline geri dönmek isteyen Şen onun bu haline asla geri dönemeyeceğini bilmekte, gerçekleştirdiği beden soyutlamasını bu yüzden açılan ve kapanan sayfaların akışkanlığına dönüştürmekte, ilkselliğin her tekrarı kendini hem aynı hem yeni ve farklı bir yüzüyle ele vermekte görünmeyeni yeni bir maskesizlik halinde görünür kıldığı için varlığın ilkselliğini yine de gizlemekte, böylesi geçici bir görünme ancak Merleau-Ponty'nin üçüncü boyut dediği tür bir yarıkta gerçekleşmektedir.

Onun için varlıkbilimin şaşırtıcı bir biçimde dilimizde henüz ismi olmadığını söylediği bütün isimlerle örtüşmektedir bu beden; varlığın isimlendirilemeyen, ama varlığından yüz çevrilemeyen ismidir bu; Derrida'nın zamansal gecikmişliğinin *différance*'ı, Merleau-Ponty'nin *teni*; Lacan'ın isimsiz bırakarak *la chose, şey* demeyi yeğlediği ilkselliği, Levinas'ın *bütün olasılıklardan daha uzak, asla yeterince gelecek olamayan karanlık ışığı, ötekinin çıplak yüzüdür.*

Varlıkbilimin varlıkbilim olarak var olmasını sağlayan, ama onun öncesinde yatarak varlığın ayrışmışlığını imleyen bir şeydir Mithat Şen'in amaçladığı böylesi bir anonimlik; bedenin aldığı ve alacağı bütün biçimleri içermekte, varlıkbilimi aşmayı amaçlayan uzun bir Batılı gelenekle örtüşür görünmektedir. Bir yandan peçenin altında yatan ve okunmaması gereken sırdır bu. Öte yan-

32. Jean Laplance/Jean-Baptiste Pontalis, *Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprung der Phantasie*, Frankfurt/M., 1992, s. 36; Panofski alıntısı için Wiesig, s. 73.

dan, asla bugünde var olamayan ilksel bir geçmişe işaret ederek bütün benzeşimleri doğuran şeye öykünmekte; öykünme, görünmeyene seslenen sürekli bir çağrıya dönüşerek gerek öznenin özneliğinden gerekse nesnenin nesneliğinden vazgeçmektedir. Çünkü öykünme ediminin kökeninde öykünen bir özne değil, varlığın kendini dile getirme isteği belirmekte, varlığın kendini dile getirme isteği karşısında öykünen öznenin edilgenleşerek kendi özneliğinden feda etmesi gerekmektedir. Nitekim "Diderot'nun dediği gibi" öykünen öznenin "'hiçbir niteliğe' sahip olmama zorunluluğu" buradan kaynaklanmakta, çünkü "öykünen öznenin, öykünebilmesi için, henüz özne olmamış olması gerekmektedir... Demek ki" öykünen özne, "ilksel olarak açık ya da ilksel olarak 'kendinden geçmiş' –ek-statik– bir varlığa (*etre*)... sahip olmak zorundadır."[33]

İşte öykünmeyle temsil arasındaki ayrım bu noktada kendini bir kez daha açık etmektedir: Varlığın varlığını ve yokluğunu, görünürlüğünü ve görünmezliğini görmezliğe gelen bir şeydir temsil; şeyleri düzene sokarak onlar üzerinde egemenlik kurmak istemekte, kendinden emin bir kaynağı imleyerek ona nesnellik ve gerçekçilik kazandırdığını, onu başkalaştırmadan dile getirdiğini, onunla örtüştüğünü söylemektedir. Bu yüzden kuşkusuz bir *insanı özneleştirme programıdır temsil*; böylesi bir özneleştirme programı içinde kendine sıradüzensel bir üstünlük bahşederek kendine dışsal olan bir şeyi imlediğini, ona ayna tuttuğunu addetmektedir. Böyle bakınca temsil, çifte bir soyutlama sürecininin ürünü olarak belirmekte, bir yandan sahip olduğu öznemerkezcilikle dünyanın çoğulluğunu ve başkalığını aynı öznenin nesnesine indirger ve varlığın önsel sabitliğini saltık kılarken, öte yandan özne nezdinde şeylerin ortaklığını ve aynılığını vurgulamaktadır. Çünkü öznemerkezcilik, ancak varlığın hareketliliğini sabit bir durağanlığa dönüştürdüğü sürece kendini tekin hissedebilmekte, ancak varlığın başkalaşımlarını elinden aldığı zaman varlığı kategorize edip ona bir isim bahşederek görünürün görünmezliğin üstesinden gelebilmektedir. Çünkü kendini isimsizliğin değil, ancak isimlendirmelerin ortamında huzurlu hissetmekte, isimlendirmeleri soktuğu anlamsal ve sıradüzensel döngünün dünyayı dile getirdiğini zannetmektedir.

Oysa şeylerin kendine dönüşmek uğruna kaçınılmaz bir başkalaştırmadır öykünme; varlığın anonim, isimsiz varoluşu zaten ancak isimsiz bir hareketlilik halinde vücut bulabilmekte, resmin yüzeyini bu yüzden üçboyutlu bir hareketliliğe dönüştürerek kıran Mithat Şen, ona Merleau-Ponty'nin özlediği türden bir derinlik ve hareketlilik icazet etmekte, böylesi bir derinlik farklı zamanları aynı anda bir yarıkta içermektedir.

Nitekim bu tür ilksel bir hareketlilik yüzünden oyuklar ve çıkıntılar birbirleriyle yer değiştirmekte, bedenin gövdesiz organları bakan kişinin gözüne gir-

33. Lacoue-Labarthe, *Die Fiktion des Politischen*, Stuttgart, 1990, s. 122

mek için bir yandan birbirleriyle rekabet ederken öte yandan kendi içlerine girip çıkarak sürekli dönüşmekte, öykünme, "benzeştikçe kendinden farklılaşmakta, kendiliğindenliği başka bir kendiliğindenlik oluşturmaktadır."[34]

Öykünen mercinin kendine ait hiçbir özelliğe sahip olmaması ve kendini özne ve nesne ötesi bir yere taşıması zorunluluğu buradan kaynaklanmakta; öykünen kişi kendini ancak niteliksiz bir anonimliğe teslim ettiği sürece o anonimliğin farklı hallerine dönüşebilmekte; öykünme, ancak böylesi bir dönüşümle benzeşimi çifte katlayabilmektedir. Onun içindir ki böylesi benzeşimler artık benzeşimin kendi dışında hiçbir şeye benzememekte; benzeşim, anonim farklılıklar üretmektedir. Bu yüzden asla aynı özdeşliğin yeniden üretimi değildir öykünme; benzeşim görebilme yeteneği bir yandan benzeştiği şeye dönüşürken öte yandan benzeştiği şeyi sürekli bir dolayım halinde düşünmekte, varlık kendini her seferinde yeni bir yüzüyle ele verirken yine de maskesiz bir varlık maskesi ardında gizlenmekte, çünkü "derin olan her şey, maskeyi sevmekte", dahası "en derin şeyler, imge ve meselden nefret etmektedir."[35]

Dünyaya ayna tuttuğunu ve benzeştiği şeyi dile getirdiğini söyleyen imgelerle benzeşimi temsil etmek yerine, öykünmenin gittiği türden bir soyutlama varlığın gerçek yüzünü asla göstermeyeceğini bilmekte, çünkü garip bir çelişkiyle bütün yüzler ona ait olduğu için zaten varlığın kendine ait bir yüzü olmadığını söylemektedir. Böyle bakıldığında, özelliksiz, isimsiz ve yüzsüz bir anonimlikten soluklanmaktadır Mithat Şen'in gerçekleştirdiği öykünme; bunun için beden kendini ele verdiği an bile kendini tümüyle ele vermemekte, peçenin ardında yatan sırrı bir anlığına belirgin kılarken sonra hemen yine belirsizleştirmektedir.

Bütün başkalaşımlar ona ait olduğu için varlığın soyutlaması onun ancak suretsizliğine tekabül etmekte; varlığın suretsizliği ikincil bir düzene değil, ancak Mithat Şen'in yaptığı gibi kendine döndürülerek kendine çevrimlendiği sürece maskesiz bir varlık bile kendini kendi maskesizliği ardında gizlemekte; öykünme, varlığı görünür kıldıkça sakınmakta; bu ise, ayrıksı bir biçimde, Anadolu sanatının önemli kısmını oluşturan İslami bir sanatın tevhid ilkesiyle örtüşmektedir.

İşte bu noktada Mithat Şen'in kendi içinden çıktığı coğrafya devreye girmekte, Şen varlıkbilimi sanki başka bir gelenekten, Anadolu-İslam geleneğinden gelerek kırar görünmektedir.

Çünkü, bir genelleştirmeye giderek İslami sanat diye bir sanattan söz ede-

34. Lacoue-Labarthe, "Diderot. Le paradoxe et la mimésis", Gehbauer/Wulf içinde, *a.g.e.*, s.421

35. Nietzsche, "Jenseits von Gut und Böse", *Kritische Studienausgabe* içinde, cilt 5, 40. bölüm.

bilir ve Anadolu-İslam sanatını da bu kavrama dahil edebilirsek, o zaman böylesi bir sanatın tevhid ilkesine göre çokluk birliği içinde zaten barındırmakta; hakikatin aşkın olduğu kurgulandığı için ona ancak öykünmenin edilgenliğine benzer bir vecd halinde ulaşılabilmekte; böylesi edilgen bir vecd ise zaten öznenin kendinden feragatini gerektirmekte; özne, ebcet hesabı ve *ilm el-cifr* misali tanrıyı maskesiz gösterecek olan ismi ararken sürekli onun isimsiz varoluşunu dile getirmektedir. Çünkü kişinin kendi özneliğinden ödün vererek saltık varlıkla örtüştüğü ve varlığa eklemlendiği bir haldir vecd; bu yüzden İslami sanat, asla nesneleri temsil ederek onlar üzerinde egemenlik kuramayacağını bilmekte; olsa olsa nesnelerin Worringer misali saltık soyutlamasına giderek onların tanrısal birliğine ermeyi istemektedir.

Böyle bakınca Klee'nin[36] ve Merleau-Ponty'nin diyeceği gibi nesneleri temsil edeceğine aslında görünmeyeni görünür kılmayı amaçlayan bir sanattır İslami sanat; Mithat Şen'in öykünmesiyle örtüşür görünen soyut dairevi bir hareket çizmekte, varlık –ister İslam hat sanatında, ister süsleme sanatında olsun– sonsuz labirentlerin evreninde göründüğü an yine belirsizleşmektedir. Değil kendi özneliğinden, imlediği şeyin nesneliğinden bile ödün veren bir sanattır İslami sanat; ne –soyut resimde de varsayıldığı üzre– hat sanatının dünyaya ilişkin bir nesnesi bulunmakta, ne de nakkaş bozduğu ve yeniden kurduğu biçimleri ancak tek bir yüzüyle ele vermektedir. Değil mi ki "görünürden daha fazlasını görmeyi"[37] amaçlayan bir şeydir görmek; İslami sanat edilgen bir kendini vermeyle kendinden kurtularak kendi benliğinin ötesinde yatan bir birliğe işaret etmekte; bu yüzden kendini klasik Batı sanatının temsilinden öte bir yere sürüklemekte ve asla imgeselleşmemektedir. Nesneye dışsal olan ve onu varlığın bütünlüğünden koparan bir imgeyle onu temsil etme büyüksenmesine İslami sanat sanki asla düşmemekte, varlığın kendisini kendi soyutluğu içinde açık etmek istemektedir. Onun için sonsuz süslemelerin ve bezemelerin uzanımında yaptığını sürekli yıkan, yıktığını yeniden kuran bir sanattır İslami sanat; suretten –ve ikondan– sakınan saltık soyutlamalar zamanı düzçizgisel değil, eşzamanlı yaşamakta; geometrik figürlerin aldığı biçimler, kişiliksiz bir anonimliğe dönüşerek "dışımızdaki nesnelere dalmak, onlarda erimek, onlarda yansımak..."[38] istemektedir. Nitekim bu nedenle düşünüldüğünün aksine asla ikon yasağı getiren bir sanat değildir İslami sanat; tersine ikonları tanımamakta, onların girdiği temsil ilişkisinin nesnenin künhüne zaten vakıf olamayacağını düşünmekte, klasik Batı sanatının gerçekçilik iddialarını yalanlamaktadır.

36. Sözcüğü sözcüğüne "Sanat, görünür olanı göstermez, görünür kılar," diye yazar Klee. Bkz. *Schöpferische Konfessionen. Form- und Gestaltlehre*, der. J. Spiller, Basel, 1971, cilt 1, s. 76.

37. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, s. 311 vd.

38. Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, İstanbul, 1979, s. 33

Ne var ki, Worringer'in izinden gidecek olursak, böylesi bir soyutlama isteği, nesnelerin görünüşteki rastlantısallığını aşarak onların ardında yatan yasallığı kavrama ihtiyacından soluklanmakta; böylesi bir ihtiyaç, rastlantısallıkların kuralsızlığını aşkın bir yasaya devrederek insanı dünyaya ilişkin her türlü tedirginlikten kurtarmaktadır.

Nitekim yalnızca doğaya uyum sağlayarak ona dönüşmeyi amaçladığı anda öykünme, doğanın dehşetine ve yabancılığına meydan okuyan bir içgüdüye dönüşmekte; doğal bir mekân içinde esriyen kişi kendi benliğini aşmakta, kendini anonim ve korunaklı bir sığınağa teslim etmektedir. Bilindiği üzre böylesi bir teslimiyet nedeniyle erişilen huzur aslında biçimlerin rastlantısallığından duyulan ürküyü güvenliğe dönüştürmekte, "yaşam ve hakikat, ancak anonimlikte gerçekleşir" görünmektedir.[39]

Oysa klasik Batı sanatı varlık öncesi bir hali değil, varlık sonrası isimlendirilmiş bir düzeni temsil etmeyi amaçlamakta; böylesi bir amaçla tümüyle çelişen İslami sanatsa varlığın kendi haline öykünerek varlığın yasallığını gözler önüne sermek istemekte; sanat yapıtıyla doğa, özneyle nesne arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak varlığın kendine seslenmekte; Merleau-Ponty'nin özlediği biçimde dünya ile beden, sanat ile yaşam, özne ile nesne arasında sınır getirmez görünmektedir. Onun için sanki öykünmenin sanatla değil, varlıkla ilişkilendirildiği andır bu; İslami sanat sanki sanat yapıtıyla doğa yapıtı arasındaki ayrımı geçersiz kılmakta, öykünme, ilkselliğin kendine öykünmektedir. Nesneleri kendine dışsal değil, kendini nesnelere içsel olarak kurgulayan bir sanattır İslami sanat; dünyayı insana özgü bir düzene sokacağına sanki edilgenleşerek varlığın ayrım öncesi tenselliğinde yitmek istemektedir.

Böyle bakınca ilk anda bütün bir İslami gelenekle örtüşür görünür Mithat Şen. Değil mi ki o da doğayı temsil edeceğine doğa misali kendini yaratıcı bir ilkeye –*natura naturans*– dönüştürmekte, Riegl ve Worringer misali böylesi bir öykünme "doğanın kendi biçimlerini yaratması gibi ölü maddeden... yapıtlar oluşturmakta... o yüzden... doğayla yarışmaktadır... Doğanın ölü maddeyi biçimlendirme yasası, kristalleştirmedir."[40]

Bu yüzden Mithat Şen'in gittiği türden bir soyutlama ve öykünme, Worringer'in klasik Batı sanatını ilişkilendirdiği özdeşleyimin tersine sanki ilk bakışta böylesi bir İslami sanat bağlamında okunabilmekte; sanki Merleau-Ponty'nin sözünü ettiği tensellik zaten İslam'da gerçekleşen bir gelenek olarak kendini ele vermekte; amaç, insanı doğaya dönüştürerek doğayı insansılaştır-

39. Alfred Döbblin, "Die Natur und ihre Seelen", *Die neue Merkur* içinde, 1922, sayı 6, s. 9. Benim anametinde biraz değiştirdiğim alıntının özgün hali şöyle: "Yaşam ve hakikat ancak anonimliktir."

40. Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, der. Karl M. Swoboda ve Otto Pächt, Graz/ Köln, 1966, (1897/ 98), cilt 1, s. 22.

mak ve varlığın kendi çoğulluğunu ve geçirgenliğini dile getirmek olduğu an tensellik, İslam'a ilişkin bir öykünmeyle örtüşür görünmektedir.

Böyle bakınca İslami sanat varlıkbilimin çözmeye çalıştığı bütün sorunları çözmüş görünmekte; çünkü öykünme "varlığın ham ve vahşi... önselliğini" benim ya da onun bedeni olarak değil, gözü yuvasından uğratan varlığın ayrışmamış teni olarak göstermekte, "bilinç ile nesne"[41] arasında ayrım getirmemektedir.

Nitekim onun içindir ki "gözü, görünen dünyanın merkezi yapan"[42] Batı anlamında bir perspektif İslami sanatta bulunmamakta; çünkü İslami sanat göz ile resmi, beden ile dünyayı karşıtlık olarak kurgulamamakta; bu yüzden görmeye ilişkin gerçekçilik iddialarında bulunarak dünyayı temsil etme gibi bir kaygı taşımamakta; varlığın derinliğinde yatan tekil ilkeye öykünmektedir. Yine onun için varlık sanki İslami sanatta her an yok olup her an yeniden yaratılarak karşılıklı bir söyleşiye katılmakta; çünkü varlık, asla suretini maskesiz ele vermediği için kendini görünür kılarken aynı anda görünmezleştirmektedir.

İşte *Beden, kesintisiz metin*, sanki bu yüzden yalnızca Merleau-Pontyvari bir derinliğe ve eşzamanlılığa değil, aynı zamanda İslami sanatın özlediği türden bir vecde de özenmekte; kaldı ki Mithat Şen, kendini zaten İslam'a ilişkin bir sanat geleneği içinde konumlandırarak yalnızca erilliği ve dişilliği değil, aynı anda varlığı ve yokluğu çifte katladığı beden metnini zaten klasik Osmanlı sanatı izdüşümünde gerçekleştirmektedir. Bilindiği üzre Mithat Şen'in peşlerinden gittiği kitap kapaklarında yer alan ve çoğu geometrik motifli kâğıt oymaların Anadolu-İslam sanatında uzun bir geleneği bulunmakta, böylesi bir gelenek kendi sınırlarının dışına çıkarak İran'a uzanmakta; geniş bir İslami sanat bağlamında okunmaktadır.

Söylenene açıklık kazandırmak gerekirse Mithat Şen'in altı yaprakta soyutlamasına gittiği beden, sanki "katı" ya da "katı'a" diye bilinen kâğıt oyma geleneğinin bütün özelliklerini içermekte, çünkü Osmanlı kâğıt oymacılığında eril oyma kâğıt kesildikten sonra başka bir yere yapıştırılan oymayken, dişil oyma kâğıdın içi oyulmuş kısmından oluşmakta, oymaların negatifi ve pozitifi üst üste kapandığında birbirlerini tamamlamaktadır.

Ne var ki *Beden, kesintisiz metin*'in kendini Osmanlı kâğıt oymacılığı gele-

41. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, s. 253 ve 257.

42. John Berger, "Avrupa sanatına mahsus olan ve ilk kez Rönesans'la birlikte yerleşen perspektif göreneği her şeyi bakanın gözüne merkezler. Bu işaret kulesinden gelen ışına benzer - yalnız, ışığın içerden dışarı seyahat etmesi yerine, görünüşler içeri doğru yol alır. Görenekler bu görünüşlere gerçeklik der. Perspektif, tek gözü, görünen dünyanın merkezi yapar. Bir zamanlar evrenin nasıl Tanrı'ya göre düzenlendiği düşünülüyor idiyse, aynı biçimde, şimdi de görünen dünya izleyiciye göre düzenlenmektedir," der. John Berger, *Görme Biçimleri*, İstanbul, 1995, s. 16.

neği içinde konumlandırmasına karşın erillik ve dişillik bu metinde aynı bedene dahil olmakta; yine de bedenin pozitifi ve negatifi asla birbiri içine geçerek kendini tamamlayamamakta; kimi oyuklar kendi içlerine katlanmışken kimileri kendi üstlerine açılmakta; böylesi bir beden, sanki erillikle dişilliğin ayrışmışlığını vurgulayacağına, onları ayrışmışlık öncesi bir yere taşımayı arzulamaktadır.

Onun için kesilerek eril ve dişil diye ikiye ayrılan bir bedene değil, bedenin henüz kesintiye uğramamış ve oyuklarla çıkıntıların henüz ayrışmamış olduğu bir hale özenir gibidir bu metin; ilginç bir biçimde, tevhid ilkesiyle çelişircesine birliğin çokluğuna değil birliğin ayrışmamış haline öykünmekte; yine de erillikle dişilliği aynı bedende içermesine karşın böylesi bir ayrışmamışlığın olanaksızlığını bilmekte; aynı bedenin organları birbirlerine kavuşarak bir türlü birbirleri içinde esriyememektedir.

Garip bir alay gibidir bu haliyle bu beden; bir yandan bedenin kesintisizliğine özenmekte, öte yandan isimlendirilen bu kesintisizliği altı yaprakta keserek Osmanlı kâğıt oymacılığını çifte katlamakta, içinden çıktığı geleneği başka bir yere taşımaktadır.

Şunu demek istiyorum: Malum olduğu üzre kat' eden, kesen ve durduran bir sanattır Osmanlı kâğıt oymacılığı; "katı'a" sözcüğünün kökeni de kesmeye ve kesilmeye değin uzanmakta; oysa içinden geldiği bu geleneğin izini sürer görünen Mithat Şen bu geleneğe üç aşamalı bir oyun oynamakta, önce kesintili bir beden metnini *Beden, kesintisiz metin*'e dönüştürüp erilliği ve dişilliği aynı bedene dahil ederken, sonra erillik ve dişillik ötesi bu bedeni kendi içinde keserek ilk başta örtüşür göründüğü bütün bir geleneği ters yüz etmektedir.

Bedeni erillik ve dişillik karşıtlığından kurtarır kurtarmaz bedeni kendiyle ayrıştırarak onu altı farklı yaprağa kesen Mithat Şen, bedene gözün eşzamanlı algılayabileceğinden fazlasını yüklemekte, kübün altı yüzeyi misali bedenin altı yaprağının aynı anda okunmasını arzulamaktadır. Ne var ki kübün yalnızca altı yüzeyinin bulunmasına karşın Mithat Şen kullandığı altı yaprağın on iki sayfasını da doldurmakta, kâğıtta altı yaprağı çifte katlayarak bedenin eşzamanlılığına ilişkin algıyı daha da zorlaştırmaktadır. Böyle bakınca kübün altı yüzeyinin aynı anda algılanması zaten olanaksızken Mithat Şen sanki kübün altı iç yüzeyine de dikkat çekmekte, varlıkbilimcilerin zaten görünürle görünmeyen arasında konumlandırılan küp örneğini bir kez daha çifte katlamakta, içerisi ile dışarısı arasındaki ayrımları bir kez daha yarmaktadır. Onun için bir yandan Merleau-Ponty'nin özlediği derinliği resimsel bir yüzey yerine altı beyaz yaprağın akışkanlığı içinde gerçekleştirirken öte yandan İslam sanatına ilişkin bir eşzamanlılığı kırmakta; bedenin eşzamanlılığına ivme kazandırarak beden sayfalarını eşzamanlılıkla ardışıklık arası bir yarıkta konumlandırmaktadır.

Çünkü bedenin altı yaprağı, varlıkbilimcilerin sevdiği küp örneğinde olduğu gibi aslında asla aynı anda algılanamamakta; bir kübü gördüğünü iddia

eden kişi, aslında kübün altı yüzeyini asla aynı anda görememekte; o yüzden bu deneyim ister istemez "ister geçmiş, isterse gelecek olsun, *başka bir deneyime gönderme*'[43] yapmaktadır.

Nitekim bu nedenle aslında *Beden, kesintisiz metin* içinde yer aldığı geleneğe üç aşamalı bir oyun oynamakta; çünkü üçüncü aşamada beden gönderme yaptığı görünmez deneyimi sanki altı beden yaprağının kapağını oluşturan iki beyaz sayfa ile gözler önüne sermekte; eşzamanlı algılanması olanaksız bedeni daha da görünmezleştirmektedir. Böyle bakınca beden altı yaprak ya da on iki sayfa değil on dört sayfa içinde devinir görünmekte; ne var ki bedenin ardında yatan iki beyaz sayfa bedeni sonsuzluğa doğru çekerken aslında bedenin altı yaprak içinde devinme olasılığını oluşturmakta; bedenin sonsuzlukla sonluluk arası çerçevesini belirlemektedir.

Bu yüzden İslami sanatın aşkınlığı içkinlikle, eşzamanlılığı ardışıklıkla ilişkilendirilmekte; böylesi bir yarılma, bedeni görünürle görünmeyen arası bir yere taşımaktadır.

Sanırım bu yüzden varlıkbilim geleneğinin uzağında yer alan bir coğrafyadan, Anadolu-İslam kültürünün egemen olduğu bir uzamdan gelerek varlıkbilimi aşma doğrultusunda bir adım atıyormuş gibi görünen Mithat Şen, aslında gerçekleştirdiği yarıkta varlıkbilimle İslami geleneği buluşturmakta, her ikisini de onların öncesinde yatan bir yere çevrimlemektedir.

Bu yüzden ilginç bir karşılaşma alanıdır Mithat Şen'in *Beden, kesintisiz metin*'i: bir yandan aşkın bir ilkeye öykünmekte, öte yandan bu ilkeyi asla varlıkbilimin ya da İslam'ın yaptığı gibi zamansızlık ve sonsuzluk kavramlarıyla ilişkilendirmeyerek zamanda bir yarık açmakta; aşkınlığı bir durağanlık değil, akışkanlık olarak konumlandırmakta; Merleau-Ponty'nin varlıkbilimi aşma çabasıyla örtüşen bu yarıkta görünürle görünmeyen arasındaki o belirsiz izi sürmektedir. Çünkü Mithat Şen'in ilksel bedeni kendi zamansal parçalanmışlığından soluklanmakta; böylece klasik Batı düşüncesinin sunduğu uyumluluk bir yana, İslami sanatın ve düşüncesinin sunduğu sonsuzluk yanılsamasının da uzağında durmakta; sonsuzluk sonluluğun, zamansızlık zamanın eşiğinde konumlanmaktadır.

Varlığın zamansal kırılmışlığına ilişkin böylesi bir yarık, içinde yer alır göründüğü geleneği çifte katlayarak ilkselliği kendi yarılmışlığına çevirmekte; sanki yalnızca varlıkbilimi değil, tevhid ilkesini de ters yüz etmektedir. Çünkü son kertede tevhidin çokluğu birliğe taşımayı amaçlayan bir ilke olmasına ve Mithat Şen'in de erillikle dişilliğin çokluğunu onların ötesinde bir birliğe taşır gibi yapmasına karşın Şen aslında İslami gelenekte eşyanın künhüne varmak denen halin saltık soyutlamalarla kendini asla ele veremeyeceğini bilmekte; aş-

43. Descombes, *a.g.e.*

kınlığın kusursuzluğunu elinden alarak onu yoksun bir aşkınlığa taşımakta, zamana bağlı kılmaktadır.

Çünkü klasik Batı sanatıyla tümüyle çelişse bile tevhid kendini kesintili bir ilke olarak ele vermekte; dünyaya ilişkin ayrışmışlıkları ister istemez tanımlayan, asla kendini isimsiz bir anonimliğe teslim etmeyen, anonimliği kendi suskun anlamıyla baş başa bırakmayan, anonimliğin bile bir isminin olması gerektiğini düşünen bir ilke olarak görünmektedir. Çünkü tevhidden hareket eden İslami sanat gerçek aşkınlığın kendine öykündüğünü düşündüğü için aşkınlığın hallerini parçalayıp bozar, yeniden bir araya getirir ve yeniden yıkarken aslında bir yandan anonimliğin kendi gerçek yüzünü ele vermesini dilemekte, öte yandan kendi özneliğinden gerçek anlamda feragat ettiğini düşünmektedir.

Kuşkusuz dünyaya müdahale ederek onu perspektif sayesinde düzene sokmasa ve "Batılı temsil sanatlarında yaygın biçimde gözlenen figür-arkaplan (zemin) ayrımına göre kurulmuş bir beden"den[44] hareket etmese bile İslami sanat da beden ile dünya, öz ile görüntü arasındaki ayrımı aşmaya çalışırken varlığın dünyada ve bedendeki yansımalarını isimlendirmekte; varlığa ilişkin dünyasal özellikleri belirleyerek onları anlamsal bir döngüye sokmaktadır. Bu yüzden figür-arkaplan ayrımını getirmez görünse bile varlığın ilkselliğiyle dünyasallığı arasında sıradüzensel bir ilişki kurmakta; varlığın dünyadaki yansımaları arasında kesinkes bir sınır çizmektedir. Şunu demek istiyorum: İslami sanat bir yanıdan varlığın erillik ve dişillik ötesi sonsuz ve sınırsız bir bütünlüğünün olduğunu iddia etmesine karşın öte yandan bu bütünlüğün çokluğunu vurgularken onu yine de ayrıştırmakta; böylesi bir ayrıştırma, varlığı anlamsal bir döngüye sokarak böylesi bir döngüye aşkınlık bahşetmektedir. Tevhid ilkesine göre birbirlerini tamamlamalarına karşın ayrışmışlıklarını sonsuza değin sürdürecek olan varlık halleridir erillikle dişillik; o yüzden onların saltık soyutlamalarıyla bile varlığın anonimliğini elinden almakta, çünkü kendini dünyaya fırlatan varlık, dünyasal döngüde sıradüzensel bir ilkeye göre örgütlenmekte; üstelik böylesi bir örgütleme, saltık ve ilksel bir düzenin yansıması olduğu gerekçesiyle meşrulaştırılmakta; çünkü varlığın zaman ve uzam ötesi değişmez bir kimliğinin olduğu iddia edilmektedir. Dolayısıyla tevhid ilkesinden hareket eden İslami sanat görünen dünyayı yine de ikincil bir iktidar ilişkisine göre belirlemekte; üstelik bu belirlemenin aşkın bir ilkeden soluklandığını söylemektedir.

Çünkü ilginç bir biçimde aslında İslami sanat varlığın kendi ilkselliğine öykündüğünü düşünürken önsel olarak varlığın ilkselliğini zaten ikincil bir düzene göre isimlendirmiş bulunmakta; öykünmenin özelliksizliğini ve niteliksizliğini öykünmeden alarak anonimliği önceden belirlemiş olmaktadır.

Böyle bakınca Mithat Şen, en azından iki nedenle tevhid ilkesinden hare-

44. Berger, *a.g.e.*, s. 16.

ket eden bir öykünmenin olanaksızlığını göstermekte; bir yandan anonimliği kendi isimsiz haline bırakmak istemesine karşın öte yandan böylesi bir arzunun olanaksızlığını imlemekte; öznenin öykündüğü an kendinden feragat eder gibi yapmasına karşın yine de kendini kendi farklılığıyla ortaya koyduğuna işaret etmektedir.

O yüzden özdeşlik ve farklılık arası bir yarıkta artık resim bile denemeyecek bir görselliğin görüntüsünü çizmekte; bir yandan ilkselliğin resmini yapar görünürken öte yandan ilkselliği farklılığın izi olarak ortaya koymakta; ilkselliğin sürdüğü ize ulaşmak uğruna altı beyaz yaprak içinde resmin yüzeyini sanatçının yüklediği bir alan olmaktan çıkarmakta; alanı boşaltarak bedeni bedene ilişkin özelliklerden olduğu gibi resmi de resme ilişkin özelliklerden indirgemektedir. Şunu demek istiyorum: Boş, beyaz bir alanı dolduracağına, Mithat Şen boşluğu ve beyazlığı yüklemelerden kurtararak kendi başına bırakmak istemekte, onun için yüzeyi boşluğa ve beyazlığa ilişkin anlamlandırmalardan temizlemektedir. Bu, bir anlamda sonradan değil, önceden var olan bir şeyin resmini yapma gayreti içinde saltık bir indirgemeye gitmek demektir. Bu yüzden Mithat Şen yalıtılmış bu beyaz soyutlama içinde aslında imlediği ilksellikle kendi kesintisiz bedenini tersine çevirmekte; model ile kopya arasındaki ilişkiyi ters yüz etmekte; ilkselliğin bedenini, ilksel bir ayrışma –varlığın kendi yoksun yasası– olarak ele vermektedir.

Oysa İslami sanat –onu önsel olarak isimlendirmiş olsa bile– nesnenin kişiliksiz olduğunu ve öznenin öykündüğü an öykündüğü şeyin kendisine dönüştüğünü varsaydığı için artık yalnızca aşkınlığın soyutlamasını dile getirdiğini düşünmekte, öykünerek bir yandan aşkınlıkla arasını açarken öte yandan kendini kendi başkalığıyla ortaya koyduğunu görmezliğe gelmektedir.

Öykünmenin çelişkisi, öykünen öznenin özneliğinden feragat edebilmesi için önce kendini kendi farklılığıyla ortaya koyma zorunluluğundan kaynaklanmakta; o yüzden böylesi bir farklılığı çokluğun altında yatan birliğe geri götürerek özdeşliği vurgulamak isteyen İslami sanatın tersine varlığı gözler önüne seren Mithat Şen aslında onun yoksunluğuna işaret etmekte; Anadolu-İslam sanatı içinde yer alır gibi yapmasına karşın içeriden böylesi bir geleneği kırarak çifte katlamakta; onu kendi zamansal yarığına taşımaktadır.

O yüzden ilkselliğe ilişkin belirsizliğin egemen olduğu bu yarıkta varlıkbilimle İslam'ın düşünce geleneğini buluşturarak nasıl erillik ve dişillik öncesi bir ayrışmamışlığa öykünmek istiyorsa, ilginç bir biçimde "Doğu" ve "Batı" gibi ayrımların da öncesine uzanarak sanki böylesi karşıtlıkları birbirine kırdırmak istemektedir.

O yüzden resmin yüzeyinin temizlendiği bu metinde Mithat Şen yalnızca bedeni bedene ait bütün imgelerden yalıtmakla yetinmeyip "Doğu" ve "Batı" gibi bir karşıtlığın kendisini de imge ötesi bir uzama taşımakta; böylesi ilksel

bir uzamın isimsizliğine öykünerek onu asla dünyanın ikincil düzenine ilişkin bir döngüye çevrimlememeyi dilemektedir.

Çünkü İslami sanatın arzuladığının aksine asla bildik ve günün birinde ismi bulunacak olan bir şey değildir varlığın ayrışma öncesi hali; böylesi bir isimsizlik Worringer'in sözünü ettiği korunaklılığı *unheimlich* bir ilksellikle ilişkilendirmekte; Mithat Şen'in saltık beden soyutlaması, bu tekinsiz ilkselliğin ardında onun tekinsizliğini aşmayı amaçlayan saltık bir sığınak aramamakta; böylesi savunmasız bir öykünme, kendini gerçek bir isimsizliğe dönüştürmek isterken isimsizliğin göründüğü an görünmezleşen bir yarıkta gerçekleşeceğini bilmektedir.

Nitekim bu nedenle böylesi bir metin İslam'a ilişkin bir bağlamın içinde yer alarak onun içsel yapısını çifte katlamakta, çünkü bilindiği üzre ister Batı'da ister Doğu'da olsun "benzeşim ilkesinden hareketle insan doğayı isimlendirmekte; her isimden bir imge üretmekte";[45] ne var ki varlığın saltık yasallığını arayan İslami sanat, öykünerek ürettiği soyutlamanın bir imge olmadığını söylemektedir. Temsilden kaçınarak dünyanın saltık ilkselliğine dönüştüğünü düşündüğü, kendi geometrik ve arabesk soyutlamasına imgesel bir bağlamda değil ilkselliğin suretsizliği bağlamında yaklaştığı, imge ile ilksellik arasındaki ayrımı görmezden geldiği, böyle bir ayrımın ortadan kalktığını sandığı için kendini korunaklı hissetmektedir.

Diğer bir deyişle öykündüğü şeyin kendisine öykündüğünü düşündüğü için Mithat Şen'in çifte katladığı İslami sanat, ilkselliği isimlendirerek onu anlamsal bir döngüye sokmadığını kurgulamakta, benzeştiği şeyin ilkselliğin yasallığını dile getirdiğini düşünmektedir. Böyle bakıldığında bir anlamda klasik Batı sanatının düştüğü hataya düşmekte; öykünmeyi temsil edilen bir nesneye bağlamasa bile, öykünen soyutlamanın öykünülen ilkselliği görselleştirdiğini düşünmektedir. Görünen ile görünmeyen, imge ve öz arasındaki ayrımın aşıldığı tekin bir uzamda eylemektedir İslami sanat; tevhid ilkesinin sunduğu bu sığınak ilkselliği ilişkilendirdiği sonsuzluk ve zamansızlık ilkesiyle dünya ile varlık arasındaki ayrımı aşarak Batı felsefesinin klasik karşıtlıklarını aşkın bir aynılık uzamına taşımaktadır.

Oysa öz ile görüntü, beden ile dünya, göz ile resim arasındaki ayrımların aşıldığı değil, geçirgenleştirildiği bir metindir Mithat Şen'in *Beden, kesintisiz metin*'i; bu yüzden bütün bu karşıtlıkların isimsiz, anonim geçirgenliğine dönüşmeyi arzulamakta, temelde "ne saf bir aşkınlığın ne de saf bir kurbanın"[46] olduğunu kurgulamaktadır.

45. Octavio Paz, *Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp*, Frankfurt/ M., 1991, s. 27.

46. Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, München, 1997, s. 95.

Çünkü söz konusu ayrımları aşmak yerine onların arasındaki sınırı eşiğe dönüştürerek geçirgenleştirmek demek, dünya ile bedeni, öz ile görüntüyü birbirine eklemleyerek onları karşıtlıklar ötesi bir yarığa taşımak ve bu yarığın aslında görünen ile görüntü arasındaki –kesintili– ayrımdan soluklandığını bilmek demektir.

Çünkü aslında *Beden, kesintisiz metin*'in her görüntüsü bir yandan görünmeyeni görünür kılarken öte yandan kendi de bir görüntü arz etmekte; böylesi bir ayrım, görünenle görüntü arasındaki özdeşliği değil farklılığı belirginleştirmektedir.

Oysa böylesi bir farklılık İslami sanat bağlamında görmezden gelinmekte, çünkü saltık soyutlamaların uzanımında esriyen kişinin kendini görünen ve görünmeyen, görüntü ve görünen arası bir yarıkta değil, onları aşan bir ilksellikte konumlandırdığı varsayılmaktadır. Doğanın bedenin devamı olduğu düşünüldüğü için İslami sanatta bedene ilişkin anlamlandırmalar ve isimlendirmeler doğaya ve ilkselliğe ilişkin isimlendirmeler olarak görünmekte; öykünme, kaçınılmaz olarak yine ilkselliğin kendine değil, onun isimlendirmelerine öykünmektedir.

İşte bu nedenle İslami sanat gerçekleştirdiği soyutlamayla bile kaçındığı imgesellikten asla kurtulamamakta, kendini Merleau-Ponty'nin anladığı türden "suskun bir sanat" olarak konumlandıramamakta, çünkü ilkselliğin kendine ait bir dile sahip olduğunu, İslami sanatın ilkselliğin diliyle örtüştüğünü düşünmektedir. Oysa bilindiği üzre "dili kendi ilksel anlamlandırma eylemi içinde anlamak istiyorsak eğer, sanki hiç konuşmuyor gibi yapmamız... onu bize ifade ettiği şeye geri götüren bir indirgemeye tabi tutmamız... ve... dile sağırların yaklaştığı gibi yaklaşarak dil sanatını ona yaslanmayan öteki anlatım sanatlarıyla karşılaştırmamız, onu bu suskun sanatlardan biri olarak görmeyi denememiz gerekmektedir."[47]

Tam da bu nedenle varlıkbilimi İslami sanatla karşılaştıran ve her ikisinin de ötesinde yatan bir anonimliğin izini sürmek isteyen bir metindir *Beden, kesintisiz metin*; nasıl bir bedene değil bedenin kendine ulaşmak istiyorsa, konuşulan ve görüntülenen bir dilin değil ilksel dilin kendine ulaşmak istemekte; onun için –geniş anlamında– dili anlamsal döngülerden kurtararak onun benzeşim özelliklerini elinden almayı, benzeşimin kendine dönüştürmeyi kurgulamaktadır. Nitekim resmin yüzeyini resme ilişkin bir yüzey olmaktan çıkartıp yüzeyi dolduracağına boşaltması, ilkselliğin diline ilişkin duyulan bu kaygıdan kaynaklanmaktadır. Çünkü Mithat Şen bedenin yasallığını hiçbir ikincil düzene çevrimlenmeyen bir yasallık olarak temellendirmeyi istemekte; onun için bedenin ilksel dilini kendi başına bırakarak onun kendi suskun anlamını ken-

47. Merleau-Ponty, *Prosa der Welt*, Münih, 1993, s. 68; italikler bana ait.

dinin söylemesini özlemekte; bu yüzden değil bedeni temsil etmekten, aslında bedene öykünmekten bile vazgeçmek istemektedir.

Ne var ki böyle yaparak bu isteğin aslında olanaksızlığını imlemekte; o yüzden kendini içinde konumlandırdığı coğrafyanın öykünmecilik ilkesini de gözler önüne sermekte; böylesi bir öykünmeciliğin bile ilkselliği önsel olarak isimlendirdiğini söylemektedir. Nitekim ilginç bir biçimde gerek varlıkbilimsel gerekse İslami bir geleneği çifte katlayarak onları ilkselliğe çevrimleyen bir indirgemeye tabi tutması, Şen'in ilkselliğin kendi anonim diline ilişkin duyduğu arzudan kaynaklanmakta; ancak saf beyaz ve kesintisiz bir metin olmayı arzulayan *Beden, kesintiz metin* yine de anonimliğin kesintisizliğine değil, kesintisine işaret etmekte; çünkü sanat ile dünya, beden ile varlık, inorganik madde ile organik madde arasındaki ayrım var olduğu sürece böylesi bir beden bile kendini onların arasındaki bir yarıkta konumlandırabilmektedir.

Yine de böylesi bir yarık kendini ara bir bedenselliğin organı gibi bir şey olarak ele vermekte; çünkü kendini anonimliğe teslim etmek isteyen beden bedenselliğinden feragat ederek özelliksiz ve belirsiz kalmaya öykünmekte, diğer bir deyişle Mithat Şen isimlendirmeye ilişkin bir feragatin, ancak "dil kendini ortaya koymadığı sürece kusursuzlaştığını"[48] düşünmektedir.

48. Merleau-Ponty, *a.g.e.*, s. 34. Alıntının özgün hali şöyle: "Biri... kendini dilselleştirmeyi öğrendiği zaman, göstergeler unutularak geriye anlam kalır; anlaşılan dilin kusursuzluğu, onun kendini ortaya koymamasından kaynaklanmaktadır."

GÖRÜNÜRE DAİR KÜÇÜK BİR TEORİYE DOĞRU ADIMLAR

John Berger

Yves için

Tanrı'ya dua ederken ilk söylediğim dize: "Cennetteki babamız..." Bunu söylerken cenneti görünmez, girilemez, ancak son derece yakın bir yer olarak tahayyül ediyorum. Bu cennetin hiç barok bir yanı yok, öyle girdap gibi dönenen sonsuz uzay, dudak uçuklatan perspektif oyunları filan yok. Bu cenneti bulmak için (o lûtfa erilebilirse tabii) bir çakıl taşı ya da masadaki tuzluk kadar küçük ve el altındaki bir şeyi kaldırmak yetebilir. Cellini bunu biliyordu belki de.

"Krallığının vakti geldi..." Dünya ve cennet arasındaki fark sonsuz, uzaklık ise olabileceğinin en azıdır. Simone Weil bu cümleyle ilgili şunu demişti: "Burada arzumuz, ardındaki sonsuzluğu bulmak için zamanı deler ve bu da olup biten her şeyi, her ne olursa olsun, bir arzu nesnesine çevirmeyi bilebildiğimiz zaman gerçekleşir."

Bu sözler resim sanatı için bir reçete de sayılabilir.

*

Günümüzde her yanda bol miktarda imge var. Daha önce hiç bu kadar çok şey incelenip seyredilmemişti. Her an, gezegenin ya da ayın öte yüzünde nesnelerin nasıl göründüğüne bir göz atabiliyoruz. Görüntüler şimşek hızıyla kaydedilip aktarılıyor.

Ancak bununla, bir şey masum bir biçimde değişti. Eskiden görüntüler elle tutulur gövdelere ait olduklarından bunlara *fiziksel* görüntü derdik. Şimdi her şey uçucu. Teknolojik yenilikler görüneni varolandan ayırmayı kolaylaştırdı. Ve bu tam da yürürlükteki sistemin efsanesinin sürekli olarak sömürmesi gereken şey. Görünümleri kırılmalara dönüştürüyor, birer serap gibi: Işık değil iştah kırılmaları, aslında tek bir iştahın kırılmaları, hep daha fazlasını isteyen iştahın.

Bu yüzden (ve *iştah* kavramının fiziksel çağrışımları düşünülürse tuhaf bir biçimde) varolan, yani gövde, ortadan kayboluyor. Bir içi boş elbiseler ve arka-

sı boş maskeler seyirliğinde yaşıyoruz.

Herhangi bir ülkedeki televizyon haber spikerini düşünün. Bu spikerler *gövdesizleştirilmiş* olanın mekanik zirvesidir. Onları icat etmek ve onlara bugün yaptıkları gibi konuşmasını öğretmek sistemin yıllarını aldı.

Gövdeler yok, Zorunluluk da yok – çünkü Zorunluluk varolana özgü bir durumdur. Gerçekliği gerçek yapan şeydir. Sistemin efsanesinde ise yalnızca henüz gerçek olmayana, sanal olana, bir sonraki alışverişe yer vardır. Bu da izleyicide iddia edildiği gibi bir özgürlük (sözümona seçme özgürlüğü) duygusu değil, derin bir tecrit edilmişlik duygusu yaratır.

Son zamanlara kadar tarih, insanların hayatları hakkında anlattıkları her şey, tüm atasözleri, öyküler, kıssalar, aynı şeyle yüz yüzeydiler: Zorunlulukla birlikte yaşamak için verilen ölümsüz, korkutucu ve zaman zaman güzel mücadeleyle, varoluşun bilmecesiyle – yaradılıştan bu yana sürdürülen ve durmadan insan ruhunu bileyen mücadeleyle. Zorunluluk hem tragedya hem de komedya üretir. Öptüğünüz ya da kafanızı çarptığınız şeydir.

Bugünkü sistemin seyirliğinde Zorunluluk yok artık. Dolayısıyla hiçbir deneyim de iletilmiyor. Geriye kalan paylaşılabilecek tek şey, seyirlik; kimsenin oynamadığı, herkesin seyrettiği oyun. İnsanlar eskiden hiç olmadığı kadar, kendi varoluşlarına ve acılarına tek başlarına zamanın ve evrenin uçsuz bucaksız arenasında bir yer bulmaya çalışıyorlar.

*

Rüyamda tuhaf bir satıcı olmuştum; görünüşler ve görüntüler satıcısı. Görünüşler ve görünümler alıp satıyordum. Rüyada bir sır keşfetmiştim! Kendi başıma. Kimsenin yardımı olmadan.

Sır, baktığım şeyin –bir kova su, bir inek, yukarıdan görünen bir şehir (Toledo gibi), bir meşe ağacı– içine girmek, ve girdikten sonra da görünümünü daha iyileştirecek şekilde onu yeniden düzenlemekti. *Daha iyi*, onu daha güzel ya da daha uyumlu yapmak anlamına gelmiyordu; meşe ağacını tüm meşe ağaçlarını temsil edecek şekilde daha tipik yapmak demek de değildi; yalnızca, inek, şehir ya da su kovasını, daha görünür bir biçimde biricik olabilsin diye, daha kendisi yapmak demekti!

Bunu *yapmak* bana haz verdi ve içeriden yaptığım küçük değişikliklerin başkalarına da haz verdiğini hissettim.

Görünüşünü yeniden düzenlemek için nesnenin içine girmenin sırrı, bir gardrobun kapısını açmak kadar basitti. Belki de yalnızca kapı kendiliğinden açıldığında orada bulunma meselesinden ibaretti. Ancak uyandığımda, bunu nasıl yaptığımı unutmuştum ve nesnelerin içine girmenin yolunu bilmiyordum artık.

*

Resim tarihi çoğu kez birbiri ardından gelen üslupların tarihi gibi sunulur. Günümüzde resim alım satımıyla ve promosyonuyla uğraşanlar, bu üsluplar savaşını piyasaya marka isimleri sürmek için kullanmışlardır. Bir çok koleksiyoncu (ve müze) resimden ziyade isim satın alır.

Safça bir soru sormanın vakti geldi belki de: Resimde paleolitik dönemden yüzyılımıza kadar ortak olan şey ne? Boyanan her imge *Ben bunu gördüm*, ya da, eğer bu imge bir klanın ayinine dahilse, *Biz bunu gördük* der. *Bu*, temsil edilen görüntüye işaret eder. Nonfigüratif sanat da bundan farklı değildir. Rothko'nun son zamanlarında yaptığı bir tablo, ressamın görünür olanla yaşadığı tecrübeden kaynaklanan bir aydınlanmayı ya da renkli parıltıyı temsil eder. Çalışırken tuvalini *gördüğü* bir başka şeye göre değerlendirmiştir.

Resim, her şeyden önce, bizi çevreleyen ve sürekli olarak belirip kaybolan görünürün olumlanmasıdır. Kaybolma olmasaydı herhalde resim yapma itkisi de olmazdı, çünkü o zaman görünür olanın kendisi, resmin bulmaya çabaladığı kesinliğe (kalıcılığa) sahip olurdu. Resim, diğer bütün sanatlardan daha dolaysız bir biçimde varolanın, insanlığın içine fırlatıldığı fiziksel dünyanın olumlanmasıdır.

Resmin ilk konusu hayvanlardı. Ve en baştan başlayıp Sümer, Asur, Mısır ve ilk dönem Yunan resminde devam eden bir çizgide, bu hayvanların tasvirleri olağanüstü derecede hakikidir. İnsan gövdesinin tasvirinde eşdeğer bir "gerçek-gibi"liğe ulaşılması için binyılların geçmesi gerekmiştir. Başlangıçta insanın yüzleştiği, varolandı.

İlk ressamlar, klandaki herkes gibi, hayatları hayvanları yakından tanımaya bağlı olan avcılardı. Ancak resim yapma fiili avlanma fiiliyle aynı şey değildir. İkisinin arasındaki ilişki büyülüdür.

Bazı eski mağara resimlerinde, hayvan resimlerinin yanında temsili insan eli şablonları vardır. Bunun hangi ayine hizmet ettiğini kesin olarak bilmiyoruz. Ama resmin av ve avcı arasındaki, ya da daha soyut söyleyecek olursak, varolan ve insan yaratıcılığı arasındaki büyülü bir "yoldaşlığı" onaylamakta kullanıldığını biliyoruz. Resim bu yoldaşlığı açığa çıkarmanın ve böylece de (umulan oydu ki) kalıcı kılmanın yoluydu.

Hayvan sürüleri ve ayin işlevi resimden uzaklaşıp gittikten çok sonra bile üzerine düşünülmeye değer bir konu bu. Bence resim yapma fiilinin doğası hakkında bir şeyler söylüyor bize.

*

Resim yapma itkisi gözlemden ya da (muhtemelen kör olan) ruhtan değil, bir karşılaşmadan doğar: Ressamla modeli arasındaki bir karşılaşmadan – bu model bir dağ ya da boş ilaç şişeleriyle dolu bir raf bile olsa. Aix'den göründüğü haliyle (başka yerlerden bakıldığında şekli çok farklıdır) St. Victoire dağı, Cezanne'ın yoldaşıydı.

Bir resim cansızsa, bunun nedeni ressamın modeline bir işbirliğinin başlaması için yeteri kadar yaklaşmaya cesaret edememesidir. Bu durumda ressam *kopyalama* mesafesinde kalmıştır. Ya da günümüz gibi dönemlerde, sanattarihsel bir mesafede kalmıştır ve modelinin haberi olmadan üslup oyunları oynamaktadır.

Yaklaşmak, geleneği, şöhreti, mantığı, hiyerarşileri ve benliği unutmaktır. Abuk sabuk olmayı, hatta çıldırmayı göze almaktır aynı zamanda. Çünkü ressamın modeline fazla yaklaşması anında işbirliği bir anda bozulabilir ve ressam modelin içinde eriyip kaybolabilir. Ya da hayvan ressamı yiyebilir ya da ezebilir.

Her sahici resim bir işbirliğini gösterir. Petrus Christus'un Berlin Staatliche Museum'daki genç kız portresine, Courbet'nin Louvre'daki fırtınalı deniz manzarasına, ya da Çu-Ta'nın 17. yüzyılda yaptığı fare ile patlıcan resmine bakın: Modelin resme katkıda bulunduğunu inkâr etmek mümkün değildir. Aslında resimler öncelikle bir genç kız, dalgalı bir deniz ya da bir sebzenin yanındaki bir fare hakkında *değildir*; bu katkı hakkındadır. "Fırça," der 17. yüzyılda yaşamış büyük Çinli manzara ressamı Shitao, "nesneleri kaostan kurtarmak içindir."

Girdiğimiz alan bir hayli garip, ben de kelimeleri garip bir biçimde kullanıyorum. 1870 yılının bir sonbahar günü, Fransa'nın kuzey kıyısında dalgalı bir deniz, sakallı ve ertesi yıl hapse girecek bir adam tarafından *görülmesine katkıda bulunuyor*! Ama hareket eden her şeyi durduran bu sessiz sanatın gerçek pratiğine yaklaşmanın da başka yolu yok.

Görünenin *raison d'etre*'i gözdür; göz hayatın görünen biçimlerinin giderek daha karmaşık ve çeşitli hale gelmesi için yeterli ışığın olduğu yere evrildi ve gelişti. Örneğin, vahşi çiçekler, görülmek için o renklerdedirler. Boş gökyüzünün mavi görünmesi, gözlerimizin yapısı ve güneş sisteminin doğası yüzündendir. Model ve ressam arasındaki işbirliğinin belirli bir ontolojik temeli vardır. 17. yüzyılda Wrocklau'da yaşamış bir tıp doktoru olan Silesius, görülen ile görme arasındaki karşılıklı bağımlılık üzerine mistik bir şiir yazmış:

> *"La rose qui contemple ton œil de chair*
> *A fleuri de la sorte en Dieu dans l'eternel"*
>
> ("Senin etten kemikten gözünü seyreden gül
> Böylece çiçek açtı sonsuzdaki Tanrı'da")

*

Nasıl bu göründüğün gibi oldun? diye sorar ressam.
Ben olduğum gibiyim. Bekliyorum, diye cevap verir dağ, çocuk ya da fare.
Neyi?
Seni, başka her şeyi terk edersen eğer.
Ne süreyle?
Ne kadar sürerse.
Hayatta başka şeyler de var.
Bul onları ve daha normal ol öyleyse.
Ya yapmazsam?
O zaman sana başka hiç kimseye vermediğimi veririm, ama bir değeri yok, yalnızca senin faydasız sorunun cevabı.
Faydasız mı?
Ben neysem oyum.
Bundan fazla bir vaadin yok mu?
Yok. Sonsuza kadar bekleyebilirim.
Normal bir hayatım olsun isterdim.
Git normal bir hayat yaşa ve bana güvenme.
Ya güvenmek istersem?
Her şeyi unut ve bende – beni bul!

Bunun ardından gelen işbirliği çoğunlukla iyi niyet üzerine değil, daha ziyade arzu, öfke, korku, acıma ve özlem üzerine kurulur. Resim hakkındaki modern yanılsama (ki post-modernizm bunu düzeltmek için hiçbir şey yapmadı), ressamın bir yaratıcı olduğudur. Aslında ressam bir alıcıdır. Yaratma gibi görünen şey, aldığına biçim verme fiilidir.

Bogena, Robert ve Robert'in kardeşi Witek akşam yemeğine geldiler bana; Rus takviminde yılbaşı kutlamasıydı. Onlar masada oturmuş aralarında Rusça konuşurken, ben de Bogena'nın resmini çizmeye çalıştım. İlk kez olmuyordu bu. Hiç beceremem, çünkü yüzü daima çok hareketlidir ve güzelliğini unutamam. Ve iyi resim yapmak için bunu unutmanız gerekir. Gittiklerinde geceyarısını çoktan geçmişti. Ben son taslağımı yaparken, Robert şöyle dedi: Bu son şansın John; çiz onu, çiz de adam ol!

Gittiklerinde, çizimlerin en eli yüzü düzgün olanını alıp akrilikle boyamaya başladım. Ansızın, değişen rüzgârla dönen bir rüzgâr gülü gibi, portre bir şeye benzemeye başladı. "Sureti" artık aklımdaydı – yapmam gereken de onu

aramak değil çekip çıkarmaktı. Kâğıt yırtıldı. Boyayı iyice kalın sürdüm yer yer. Sabah dörtte yüz kendini temsiline vermeye, ona gülümsemeye başlamıştı.

Ertesi gün boyayla ağırlaşmış ince kâğıt parçası hâlâ iyi görünüyordu. Gün ışığında değiştirmem gereken birkaç nüans vardı. Gece vakti yapılan boya çok çaresiz olur bazen, bağları çözülmeden çıkarılan ayakkabı gibi. Artık bitmişti.

Gün boyu zaman zaman gidip resme baktım ve kendimi çok iyi hissettim. Hoşuma giden küçük bir resim yaptığım için mi? Pek değil. İyi hissetmenin kaynağı başkaydı. Yüzün –karanlıktan çıkıyormuş gibi– *belirişindendi.* Bogena'nın yüzünün *ardında bırakabilecek olduklarını* bir hediye gibi verişinden geliyordu.

*

Suret nedir? Bir insan öldüğünde kendisini tanıyanlara bir boşluk, bir uzam bırakır: Bu uzamın sınırları vardır ve ardından yas tutulan her kişi için farklıdır. Bu sınırları olan uzam kişinin benzeyişidir, *suretidir* ve canlı bir portre yapmaya çalışan ressamın aradığı şeydir. Bir suret, geride görünmez biçimde bırakılan şeydir.

*

Soutine 20. yüzyılın büyük ressamlarındandı. Bunun anlaşılması elli yıl almıştır, çünkü Soutine'in sanatı hem geleneksel hem de kaba sabaydı; bu karışım da moda olan tüm zevklere ters geliyordu. Sanki resmi aksanlı, kaba bir lehçeymiş de ne dediği anlaşılmıyormuş gibi: En iyi ihtimalle egzotik, en kötü ihtimalle barbarca. Şimdi ise varolana olan adanmışlığı giderek daha fazla örnek alınıyor. Başka hiçbir ressam, resim sanatında içkin olan modelle ressam arasındaki işbirliğini onun kadar grafik bir biçimde açığa vurmamıştır. Soutine'in tablolarındaki kavaklar, cesetler ve çocuk yüzleri, fırçasına yapışır.

Yeniden Shitao'dan alıntı yapacak olursak: Resim mürekkebin kabul ediciliğinin sonucudur: Mürekkep fırçaya açıktır: Fırça ele açıktır: El kalbe açıktır: Tüm bunlar, yerin ürettiği her şeyin gökten türemesi gibidir: Her şey açıklığın, kabullenmenin sonucudur.

Tiziano, Rembrandt ve Turner'in son dönem eserleri hakkında genellikle söylenen şey, boya kullanımlarının daha *özgür* olduğudur. Bir anlamda doğru olmakla birlikte, bu daha *maksatlı* oldukları gibi yanlış bir izlenim uyandırabilir. Oysa bu ressamlar ileri yaşlarında yalnızca daha kabullenici, "model"in ve onun garip enerjisinin cazibesine daha açık oldular. Sanki kendi gövdeleri düşüp gitmiş gibi.

*

İşbirliği ilkesi bir kere anlaşılınca, bu her üsluptan eseri yargılamak için bir ölçüt olur, çalışma nesnelerini ele almadaki özgürlükleri ne olursa olsun. Ya da (*yargı* nın sanatta pek işi olmadığından) resmin bizi neden etkilediğini daha açıkça görmemiz için bir içgörü sağlar.

Rubens sevgilisi Helene Fourment'ın defalarca portresini yaptı. Helene bazen işbirliği yapmış, bazen yapmamış. Yapmadığında, resmedilmiş bir ideal gibi durur; yaptığında ise biz de onu bekleriz. Morandi'nin bir vazodaki çiçekler tablosu (1949) vardır; çiçekler kedi gibi onun görüş alanına girmeyi bekler. (Çoğu çiçek resmi saf seyirlik olduğundan, bu pek az görülen bir durumdur.) İki bin yıl önce tahta üzerine çizilmiş bir adam portresi vardır ki, işbirliğini hâlâ hissederiz. Velasquez'in cücelerinde, Tiziano'nun köpeklerinde, Vermeer'in evlerinde bir enerji olarak görülme istencini fark ederiz.

*

Gittikçe daha çok insan müzelere gidip resimleri izliyor ve hayal kırıklığına uğramadan dönüyor. Onları hayran bırakan şey nedir? Bu soruya Sanat, Sanat Tarihi ya da Sanat Takdiri diye cevap vermek bence esas olanı gözden kaçırmaktır.

Resim müzelerinde başka dönemlerin görünürüyle karşılaşıyoruz ve o bize yoldaşlık ediyor. Her gün belirip kaybolduğunu gözlerimizle gördüğümüz şeyin karşısında kendimizi daha az yalnız hissediyoruz. O kadar çok şey aynı görünmeye devam ediyor ki: Dişler, eller, güneş, kadınların bacakları, balıklar... Görünürün âleminde tüm çağlar kardeşçe, birarada varoluyorlar, aralarında yüzyıllar, binyıllar da olsa. Ve eğer resmedilmiş imge bir kopya değil de bir diyaloğun sonucuysa, resim konuşuyor – biz dinlersek.

*

Görme konusunda yüzyılımızın ikinci yarısının büyük peygamberi Joseph Beuys'du; onun hayatı sözünü ettiğim işbirliğinin bir kanıtı, bu işbirliğine bir davettir. Beuys herkesin potansiyel olarak bir sanatçı olduğuna inandığından, nesneleri alıp öyle düzenlerdi ki, nesneler izleyiciden işbirliği yapmasını isterlerdi, resmederek değil, gözlerinin kendilerine söylediklerini dinleyerek ve hatırlayarak.

*

Görme yetisini kaybeden bir hayvandan daha üzücü (trajik değil üzücü) pek az şey biliyorum. İnsanlardan farklı olarak, hayvanlara dünyayı tarif etmelerine

yarayacak bir dil kalmaz. Tanıdık bir arazideyse, kör hayvan burnuyla yolunu bulabilir. Ama artık varolan elinden alınmıştır ve bu yoksunlaşmayla birlikte yokolmaya başlar, artık yalnızca uyuklar, belki de bir zamanlar varolan bir rüyayı arıyordur.

*

David'in 1790'da çizdiği Sorcy de Thelusson Markizi bana bakıyor. Onun zamanında kim bilebilirdi bugün insanların içinde yaşadığı yalnızlığı? Her gün dünyaya ilişkin gövdesiz ve sahte bir imgeler ağı tarafından yeniden onaylanan bir yalnızlık. Ama onların sahteliği bir hata değil. Eğer kâr peşinde koşmak insanlığın kurtuluşunun tek yolu olarak görülürse, gelir mutlak öncelik haline gelirse, o zaman varolanın itibar görmemesi, görmezden gelinmesi ve baskı altında tutulması gerekir.

Bugün resim yapmak, yaygın bir ihtiyaca cevap veren bir direniş eylemidir ve umutlanmayı teşvik edebilir.

Çeviren: Bülent Somay

REMBRANDT VE OTOPORTRELERİ

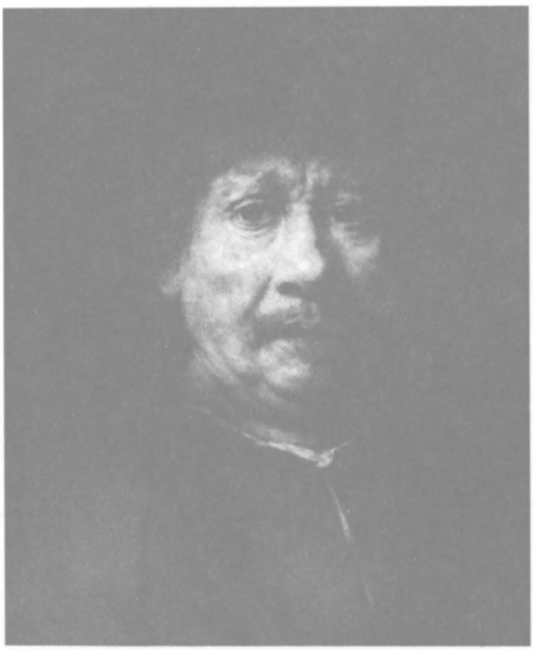
Yaşar Çabuklu

Otoportre, 1630, Baskı, 7.2x6.1

Rembrandt'ın otoportreleri. Gravür ve desenler dahil yaklaşık 90 adet. Sanatçı ortalama olarak yılda iki otoportresini yapmış.

Rembrandt ve aynası. Genç bir sanatçı için zaman nedir ki! Yine de aynada kendisine baktığında belli belirsiz bir acı hissediyor. Artık otoportrelerini yaparken aynadaki görüntüsüne ne kadar sadık kalmak isterse istesin portresi aynadaki görüntüsünden farklı olacaktır.

Genç Rembrandt'a acı geçici bir durum olarak görünür. Anlık, geçici duygulanımların, ruh hallerinin sonucu değil. Ressam anlık heyecanlarını resmettiği gençlik otoportrelerinde kendini kandırmaya çalışıyor sanki. Ama serüven başlamıştır artık ve her yeni otoportrede acı, yeni bir yüz ifadesi altında ürkek, dehşet içindeki bir hayvanın çığlığıyla kendini ortaya koyacaktır.



Otoportre, Viyana, müze, yağlıboya, 50x41

Rembrandt olgunlaştıkça kısa süren ruh hallerini ifade eden otoportreleri de ortadan kalkıyor. İlerleyen bir zaman, gitgide yaşlanan bir beden ve ölüm korkusunun yol açtığı endişe olgunluk dönemi otoportrelerindeki yüzlere kalıcı bir biçimde yapışmıştır bu kez.

Rembrandt aynasına daha az heyecanlı bir yüzle bakıyor artık. Ancak otoportrelere yansıyan gerginlik gençlik dönemi otoportrelerinden hiç de az değil. Zamana yayılmış bir endişe bu. Kanlı canlı insan eti ile ölümün kaçınılmazlığı arasındaki çelişkinin derinden hissedilmesidir otoportrelerdeki telaşsız ama derinden duyulan bu endişeye yol açan.

Ressam arada boşluk bırakmaksızın otoportrelerini yaparsa yaşlanmayı durdurabilir, onu portrelerin içine hapsedebilir mi? Aynada dün gördüğü yüzüyle bugünkü arasında bir fark görünmüyorsa otoportrelerdeki yüzlerin de yaşlanmamasını sağlayamaz mı? "Her an yaşlanıyorum" "Her an aynıyım"a dönüştürülemez mi? Zamanın acımasızlığı karşısında Rembrandt'ın elinden bir şey gelmez. Yaşlanmasının peşinden koşar, onu yakalar ve tekrar bırakır otoportrelerinde. Her defasında aynadaki yüzünden farklı bir yüz olacaktır otoportredeki yüz. Rembrandt görünüşün, dış yüzeyin ressamı değildir çünkü,

Otoportre, Aix-en-Provence, müze,
yağlıboya, 30x24

hep görünmeyeni, bilinmeyeni, derinde ve karanlıkta olanı resmeder.

Yaşlanmakta olduğunu fısıldar otoportrelerindeki yüzler, ten bozulmaktadır.

Ressam kendi kendinin celladı olup çıkmıştır.

Rembrandt zaman karşısında yenilmiştir. İnsan eti acıya, hastalığa, bozulmaya yazgılıdır.

Geçip giden zaman karşısında acı duymayanlar dünyanın düzeniyle bireysel varlıkları arasında ortak bir zamansallık ölçütü oluştururlar. Dünyevi düzenin temel varsayımı ise yaşlanmaktır. Gündelik uğraşların insanı anlık geçici hazlarla yaşlanmanın paniğini unutmak ister. Rembrandt gençlik otoportrelerinde anlık korkuyu, şaşkınlığı, ürkekliği resmetmişti. Yaşlı Rembrandt'ın yüzünde gerçi yine çok üzgün bir ifade vardır. Ancak bu ölüm karşısında kendini yalnız ve aciz hisseden bir insanın acısıdır. Zamanı gerçek boyutuyla kavramış ressamın yüzünde dehşetin izi vardır. otoportredeki yüz ölüm gerçeği karşısında kendini katılaştıran bir yüzdür aynı zamanda.

Rembrandt deforme olan, bozulan, çürüyen etin, kadavranın ressamıdır.

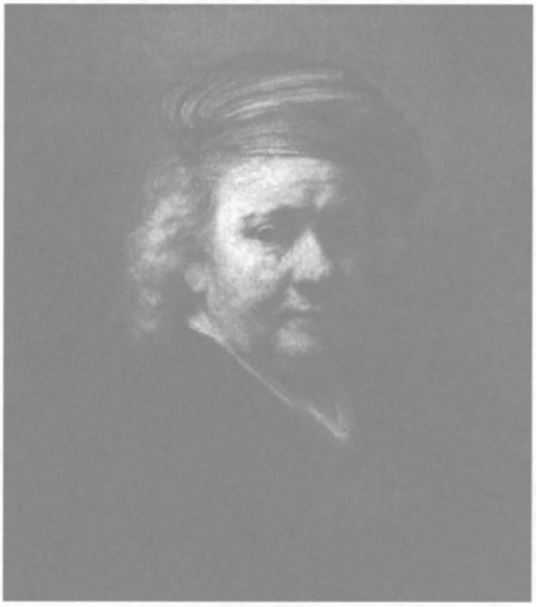
Otoportre, Köln, müze, yağlıboya, 82x63

Ölüm korkusuyla birlikte yaşamak kolay değildir. İnsan bünyesi bu korkuyu aşmaya doğru itilir ister istemez. Rembrandt'ın son yıllarında otoportrelerin sayısı azalır. Ressam her yeni portresini bitirdiğinde teninin gitgide bozulduğunu görmektedir çünkü.

Gençliğinde şaşkın, ürkek, anlık yüz ifadelerini yansıtmıştı otoportrelerine. Şimdi ölüme yaklaştığı şu son yıllarında gülen bir otoportresini yapsa nasıl olur?

Rembrandt kendini zamanın dışına çıkarmak istiyor. İnsanların arzuları, üzüntüleri, gündelik kaygıları, korkuları, umutları ona uzak artık. Bütün bunlara yukarıdan, alaycı, sinik bir bakışla bakıp ölümün dehşetini aşabileceğine inandırmak istiyor kendini. Ancak sonuçta otoportresinde gülen yüzü kendi zavallılığına gülüyor aslında. Tuhaf, acıyı da içinde barındıran bir gülüş bu. İroni ve bilgece bir kayıtsızlığa yöneliyor Rembrandt.

Rembrandt'ın öldüğü yıl yapmış olduğu son otoportresinde bir dinginlik göze çarpıyor. Ressamın yüzünden zamanın ağırlığı kalkmış. Yaşlılık ve ölümle uzaklaşan Rembrandt'ın yüzünde huzur dolu bir ifade var. Fırtına bitmiş ortalığı sükûnet kaplamıştır. Zamana karşı başkaldırı ve ironiden geçen süreç yenilgiyi kabulle sonuçlanmıştır. Sanatçının içindeki gerilim ortadan kaybolmuştur.



Otoportre, 1669. Lahey, Mauritshuis,
yağlıboya, 59x51

Kendisiyle, dünyayla, zamanla barışmıştır sanatçı. otoportredeki yüz Rembrandt'ın ölüme sunacağı son yüzüdür. Masum bir bebek yüzüdür bu, çocuksu bir saflık ve mutlulukla dolu bir yüz. Bir bebek gülümseyişi, henüz acıyı ve endişeyi tanımayan. Bebeğin huzuru artık ölümle eşanlamlıdır sanatçı için.

Bir nokta var. Sanatçı otoportrelerini yapmaya bir endişeyle başlamıştı. Kendini aracı kılarak insanın iç dünyasının derinliklerini eşelemiş ve bunları otoportrelerindeki yüz ifadelerine yansıtmıştı. Ama bu endişe ortadan kalkmış durumda şimdi.

Sanatçı bu son otoportresini yaptığı yıl ölmeyip daha uzun yaşasaydı acaba başka otoportresini yapar mıydı? Bence hayır. Şöyle hayal ediyorum: Rembrandt son otoportresini bitirdikten sonra aynasına baktı ve tualdeki yüzle aynadaki görüntüsünün aynı olduğunu gördü. O an ölümünü çok yakında hissetti, bu kez bir kurtarıcı olarak belki de. Bir visionnaire için katlanılmaz bir şeydi çünkü şahit olduğu.

Rembrandt'ın son otoportresinde ressamın tekniği açısından bir yetersizlik yoktur ama ressamın ifade gücünün azaldığı hissedilmektedir. Son otoportredeki yüz ifadesi derinlik ve yoğunluktan yoksundur.

DENEYİMİN YAPAY YENİDEN ÜRETİMİ: BERGSON, PROUST, BENJAMİN

Özgür Taburoğlu

I

Simmel, *Metropol ve Zihinsel Yaşam* adlı denemesinde, kente ve kentliye yön veren "görünmeyen güçler" ile ilgili ilk belirlemeleri yapar. Kent içinde işlerin doğrulukla yürüyebilmesi için gerekli zamansal uyumdan söz eder: "Eğer Berlin'de tüm duvar ve masa saatleri bir saat boyunca değişik çalışsaydı, kentin bütün ekonomik yaşantısı ve iletişimi çok uzun bir süre karışırdı" (s. 83). Simmel kent içinde yaratılması zorunlu eşzamanlılığın altını çizse de, kenti anlayabilmenin artzamanlı bir görme yoluyla mümkün olabileceğini düşünür. Kent içindeki yaşama, kentlinin sıkıştırıldığı zaman aralığını aşan kalıntılar sızar. Bu kalıntılar sanki tarih öncesinin verileri gibidir. Kronolojinin dışına atılmış, mekanik ve analitik bir zaman kavrayışının dışında duran verilerdir bunlar. Kentlinin bir ilk yaşamından parça parça geri dönen, kentteki türdeş yaşamı tehdit eden bu anlamlar, türdeş bir zaman içinde dondurulmuş, mumyalanmış anlamlara karşıt olarak, yeryüzünde genişleyerek çoğalan, temsil edilemez, akışkan anlamlardır. Böyle anlamların kentlinin dünyasına bulaştığı anlar, kentlinin kendisini sorguladığı, karşısında kimliğinin sınırlarını gördüğü ötekiyle buluşma anı, karşılaşma yeridir.

Dondurulmuş, değişmez bir mekanik gerçek düşüncesine karşılık, akış halinde ve dile gelmez bir başka gerçekliğin varlığı, dirimciliğin (*vitalism*) en temel önermesidir. Dirimcilerde ölçülebilir bir dünyanın yerini, sürekli genişleyen, iç içe geçen, geri dönüşlü bir dünya alır. Dirimin şekilsiz dünyası, unutulmuş olanın dünyasıdır. Simmel'in dediği gibi "yüreğiyle değil de, beyniyle tepki veren" kentlinin unuttuğu hidrolik doğruluktur bu. Ancak kentin satır aralarında bu akışkan doğruluk kendisini sürekli açar. Akışın kendisini duyurması travmatik bir karşılaşma anıdır. Böyle bir karşılaşmayı erteleyen, kentliyi aracısız (*immediate*) algıdan uzak tutan ise dirimcilere göre anlıktır (*intellect*). Anlık Simmel için "binlerce bireysel değişkeni olan metropol tipi insanı köklerinden koparacak, dışsal çevresinin akımlarından ve aykırılıklarından koruyacak bir

organ"dır (s. 82). Dünya anlık yoluyla işlevsel ve işlenebilir parçalara indirgenirken, nitel ve çoğul olan, türdeş ve tekil olana dönüştürülür. Anlık üç boyutlu maddenin işlenip iki boyutlu, daraltılmış bir ekrana düşürülmesini sağlar. Karmaşık ve anlaşılmaz görünen arıtılıp yararlı hale getirilir. Bu kuramsal tasarıma göre anlık, gerçekliğin akışının üzerine gerilmiş pıhtı gibidir ve "dünyayı bir aritmetik problemine dönüştürmek, dünyanın her parçasını matematik formülleriyle sabitlemek için vardır" (Simmel, s. 83).

Evrimci düşüncenin sonucu olarak Simmel, metropol tipi insanın, etrafındaki karmaşanın sinir uçlarını zorlayabilecek nitelikteki uyaranlara karşı anlığı geliştirdiğini söyler. Anlık kentin çoğul yerleşiminden çıkıp gelebilecek, tanımlanamaz uyartıya karşı kentliyi korur. Simmel'e göre metropol, sakinleri için çok kısa zamanda büyük bir uyarlanma ve fizyolojik dönüşüm gerektirmiştir. Kentli bu hızlı evrimleşmeyi hayata geçiremezse, kentteki yüklü sinirsel uyarımla yaşayamayacaktır. Böyle bir uyarlanmanın sonucunda ortaya çıkan kentteki mutant insan topluluğu, Simmel'in deyişiyle "zihnin üst kesimleri olan ve içsel güçlerimizin en uyarlanabileni" konumundaki anlığı geliştirir. Bu haliyle anlık, dirimciler için yaşamdaki akışın üzerine çekilmiş kullanışlı bir ağdır. Anlık hazır ve tanıdık anlamlar, sindirilebilir uyartılar repertuarı sağlayarak, kentliyi bilinmeyen uyaranlarla dolu bir karmaşadan korur.

Dirimciler ve yaşam felsefecileri (*lebensphilosophers*), modern uzamların mekanik dokusu altında gizlenmiş, akış halindeki bir gerçek yaşamın varlığına vurgu yaparlar. Bu öğretiler modern yapı altında yadsınan ve unutulanın geri çağırılması, bütünlüğü ve sürekliliğinden koparılmış dirimin hatırlanması çabasının sonucudur. Görünen dünyanın ötesinde, gündelik olana şekil veren doğruluğun aranmasıdır. Bu duyulan dünyaya beslenen kuşkudur. Dirimcileri ve yaşam felsefecilerini güdüleyen, görünür dünyanın altındaki akışkan dirimin (*vital fluid*) ele geçirilmesi isteğidir. Akışkan doğruluk, onlara göre, anlığın formel görme yoluyla değil, gövdenin bu akışa kapılıp yol almasıyla anlaşılabilir. Dışarıdan soğukkanlılıkla bakmak yerine nesnesine karışıp onunla aynı potada eriyebilen gövdenin hareketi, nesnesiyle buluşan, nesnesinden yayılan ışımayı yakalayabilen bakıştır.

Mekanistik düşünme şemasının ötesine geçmek isteyen bu öğretiler, gerçek olanın sürekli bir akış olduğunu varsayarlar. Bu akış genel olarak, yeryüzünde bir arada duran nesnelere şeklini ve iradesini veren *archeus*'tur. *Archeus* şekil bulabilme ve hareket edebilme iradesidir. George Rousseau *archeus* metaforunun tarihsel evrimini anlatır: "Heraklitus'un logos kavramından türeyerek dirimcilerin metaforları yüzyıllardır değişmektedir; Aristo'nun *entelechy* ya da yaşam gücünden Paracelsus'un *archeus*'una; Stahl'ın *anima sensitiva*'sından Blake'in *energy*'sine ve G. B. Shaw'un yaşam gücü diye adlandırdığı kavrama kadar" (s. 224). *Archeus*, maddesine niteliğini ve farklılığını vererek bir dolgu maddesi

olur, maddenin kesikli (*discrete*) temsiline bütünlük ve süreklilik katar.

Modern düşünme alışkanlığına eleştirel bakan dirimciler ve yaşam felsefecileri yeni ve büyülü uzamlar kurmak isterler ve bir yandan da yapay bir yenidoğa kurma çabasına girerler. Geometrik, kesikli ve farksızlaştırılmış modern uzamın tonlaması yapılır, içerisine unutulmuş olan gövde ve zamanı yerleştirilir, farklılığın altı çizilir. Yeryüzüne yayılmış bir dekadansı da seslendirirler. Dekadansın anlatısı, mekanik bir çatı altında ilk örneklerin ışıması azaldıkça, gerçeğin kendisinin de kaybolduğu vurgusu üzerinde kurulur. Bu anlatı geçmişten yayılan özgürleştirici ruhun aranmasıdır.

Henri Bergson, dirimcilerin ontolojik söyleminden çoğu yerde uzaklaşsa da, gerçek olanın hareket halinde ve akışkan olduğu vurgusuyla, pozitif bilmeye, analitik algıya duyduğu şüpheli konum ile dirimcilerle aynı sınıflandırma içine yerleşir. Bergson, yaşamı boyunca kendi tasarladıklarıyla hesaplaşmayı sürdürmüş olsa da, dirimcilerin söylediklerini onaylar. Bergson'un *archeus*'u *elan vital* (yaşam dürtüsü) evrenin tüm dokusuna sızarak, üzerinde yükselen maddeye biçimini verir. "Yaşam *elan vital*'in varlığıyla genişleyip çoğalarak üst formlarına ulaşır ve bu gücün altında farklılık, çoğulluk ortaya çıkar" (Kolakowski, s. 34).

Bergson'un düşüncesi Zenon paradoksunun üzerine oturur. Bu paradoksa göre Akhilleus kendisinden önde giden kaplumbağaya hiçbir zaman yetişemeyecektir. Çünkü Akhilleus kaplumbağanın son vardığı yere yetiştiğinde kaplumbağa biraz daha ilerlemiş olacaktır ve bu durum sonsuza kadar devam edecektir. Zenon kurduğu bu senaryonun ardından, "hareketin kesikli ve hareketsiz parçalardan yeniden kurulamayacağını" söyler (Kolakowski, s. 14). Yani bölünemez olan hareket, temsil edici anlık resimlerine ayırılamaz. Bergson'un felsefi konumu da sanki bu belirlemenin ardından başlar.

Bergson, Modernizm'in çıkışıyla yoğunlaşan mekanistik düşünme alışkanlığının sürekli ve bölünemez olanı kesikli temsillerine, bütünlüğünden koparılmış soluk benzerlerine indirgemesini eleştirir. Böylesi bir tasarımın aracı olan, "zihnin üst tabakası ve yaşamın üzerindeki pıhtı konumundaki anlığın" yaşam içindeki dinamik akışı kavrayamayacağını söyler. Anlık, ontolojik olanın alanına giremeyeceği gibi, yaşam içindeki çoğulluğu işlevsel parçalara ayırıyor olmasından, iç içe bir bütünü bozar.

Bergson, mekanistik düşünce içinde hareketli olanın, hareketin dondurulduğu anlık görüntülerin yan yana eklenmesiyle yeniden kurulmasını temel bir yanılgı sayar. Hareketin doğruluğuyla kavranması ona göre sezgiyle (*intuition*) veya içgörüyle mümkündür. Sezgi her zaman içebakışın sonucu olarak ortaya çıkar ve ancak sezgi aracılığıyla *elan vital*'in yer değiştirmesi anlaşılabilir, gerçek zamanın (*duree reelle*) içine girilebilir.

Bergson da diğer dirimciler gibi duyumsal olanı içsel olandan ayırma yö-

nelimi içindedir. Bergson anlık ile sezgiyi kimi zaman tamamlayıcı bilişsel yetiler olarak tanımlamış olsa da, genellikle bu ikisini birbirine karşıt kavramlar olarak açıklar. Bu iki yetinin aynı gövde içinde yer alması içerisi ve dışarısı ayrımını yaratır. "Anlık dış dünyanın algısını sağlarken, sezgi gerçek zamanın içsel hareketini açığa çıkarır" (Schwartz, s. 291).

Anlık, algılanan nitelikli çoğulluğa (*qualitative multiplicity*) ve izlenimlere sayısal karşılıklar yükler. Deleuze anlığın bu işlevini "dünya üzerinde tür olarak değil de miktar olarak farklılık koymak" olarak tanımlar (s. 23). Anlık deneyimin çok parçalı ve bileşik yapısını türdeş parçaların uyumlu birlikteliğiymiş gibi gösterir ve nitel olanla ilgilenmez, daha çok nesnesinden kısa aralıklarla görüntü alan fotoğraf makineleri gibi çalışır. Bu şekilde yaşam içindeki çoğul yapı, kesik kesik ve farksızlaşmış bir uzama indirgenir. Anlık kentlinin evrimleşmiş organıdır ve modern yaşamın karmaşasını arıtan bir hazır anlamlar listesi sunar. Simmel'in çerçevesini çizdiği bu tanımlayış daha sonra Bergson'da da benzer biçimde kullanılır ve oradan da Freud'a, Proust'a ve Benjamin'e taşınır.

Simmel, anlığın ortaya çıkışını organik yerleşiminden koparılmış toplulukların belirmesiyle aynı zaman parçasına yerleştirir. Ona göre organik yerleşimi içinde topluluklar, bilincin yaşamı parçalarına ayırıp sabitleyen üst kısmıyla yaşamazlar. "Kasaba yaşantısının ilişkileri zihnin çok daha bilinçsiz tabakalarında köklenmişlerdir ve en rahat, müdahale edilmeyen alışkanlıkların sarsıntısız ritminde büyürler" (Simmel, s. 82). Simmel'in sözünü ettiği bilinçsizlik organik bir bütünün sonucu gibi görünür. Topluluğun her üyesinin bir diğerini anlayabildiği ve törel bağlarla bir arada duran insan gruplarıdır bunlar. Bu toplulukların içinde, Benjamin'in hikâye anlatıcısı dediği, törel olanla ilişkiye geçebilen ve karşısındakileri ortak bir deneyime katabilen insanlar da henüz yok olmamıştır. Törel olan, karşı karşıya gelen iki kişinin birbirini anlamasının olanaklarını hazırlar, onlara yeryüzü üzerinde gerçek zaman ve yer koordinatları verir. Deneyim de törel olanla ilişkisi içinde yerini bulur.

Bergson gerçek deneyimin kayboluşunun nedenlerini zamanın uzamsal ölçeklerle tanımlanışında bulur. Gerçek zaman kesintisiz ve çoğalarak büyüyen, dönüştüren bir akıştır. Buna karşılık uzamsal zamanda periyodik kesintiler, homojen ve doğrusal bir ilerleme vardır. Uzamın zamanı içinde var olabilen anlık gerçek zamanın içine giremez. Gerçek zamanın akışına ancak sezgi yoluyla girilebilir. Gerçek zamanı yakalamak sürenin (*duree*) içinde eriyip, akışına katılmaktır. Sürenin içerisinde algının aracısı yok olur. Aracısız (*immediate*) bilgi tüm zaman ölçeklerine yayılır ve dışarının kronolojisi sürenin içinde kaybolur. Zaman sanki uzamından kurtulmuş gibi nedensizce ve belli bir yönü olmadan yayılır. Sürenin içinde artık temsiller değil de kendinde nesneler konuşuyordur.

Bergson için akıl ayrıcalıklı görünün aracı olamaz. Akıl kısıtlanmış bir bi-

lişsel yetidir ve yalnızca mantıksal ilişkileri kavrama olanağı vardır. Akıl dünya yüzeyindeki karmaşayı işlevli ve kolay anlaşılır hale getirip dış dünyadaki çoğulluğu basitleştirerek bütünün parçaları arasında anlaşılır ve nedensel bağıntılara dönüştürür. Schwartz Bergson'un aklın işlevi ile ilgili belirlemelerini şöyle özetler: "Akıl gerçeği yansıtmak için değil, bu gerçekliğin üzerine kullanışlı bir ağ geçirmek için düzenlenmiştir. Akıl bu şekilde nesnesini bu ya da başka bir sistem içine yerleştirerek diğer nesnelerle olan ortaklığını yok eder" (s. 289). Akıl yeryüzünü insanmerkezli bir kullanışlılıkla düzenlemek için vardır. Buna karşılık, Bergson'a göre sezginin ulaşabileceği aracısız doğruluk, aklın basitleştirip bozduğu gerçeğin tersine, dile sığmaz bir genişliğe açılır. Sezginin açığa çıkaracağı bilgi ise, alışkanlıklarla görme ve anlama yollarının tersine çevrilmesiyle açığa çıktığından, büyük olasılıkla kullanışsız olacaktır. Sürenin içinde gündelik alışkanlıklar algılamaya yön vermez, sinir ağı alışılmışın dışında çalışır ve fizyolojik olan süre içindeyken başka bir seyir izler. Bergson süreyi fizyolojik terimlerle de açıklar, çünkü gündelik alışkanlıklar çoğu zaman fizyolojik bir uyarlanmanın sonucudur. Sürenin içine girebilmek de kişilerin fizyolojilerinin yeniden tanımlanmasıyla mümkündür bu nedenle.

Gerçek zamanın akışı olan süre içinde, gövdeye işlenmiş olan açılır. Kullanışlı olanın sona erdiği ve yerini aracısız algının aldığı böyle zamanlarda, analitik zaman kavrayışıyla anlaşılamayacak bir hareket açığa çıkar. Anlık süre içindeki yer değiştirmeyi gözleyemez, çünkü analitik zamanda algı, süreklilik içinde ve hareket halinde olanın düzenli aralıklarla kesintiye uğratılmasıyla ortaya çıkar. Böyle bir zaman modelinde nesne her zaman yanlış uzamda ve ertelenmiş olarak temsil edilebilir. Hareketi durağan ve değişmez gösteren dil de yalnızca analitik zaman içinde işlevlidir. Dilin yaptığı, "nesneleri sınıflandırıp onların tekliklerini soyut sınıflandırmalar içinde eritmektir" (Kolakowski, s. 18).

Bergson kendi kuramını pozitif bilme olanağının reddi üzerine kurduğu iddiasında olsa da, onun için sezgi doğruluğun aracısız yakalanmasının aracı sayıldığından, ontolojik doğruların varlığını onaylar gibi görünür. Ancak sezgi yoluyla erişilen bilginin de dil yoluyla ifade ediliyor olması Bergson'u kimi zaman aracısız bir bilginin olanaksızlığı sonucuna götürür. Dil anlığın çalışma yollarına benzer şekilde işler ve işlevsel olanı adlandırarak seçip sınıflandırır. Dil bu şekilde yeryüzünün kullanışlılık olanaklarına göre tonlamasını yapıp ayrıştırır. Bergson buradan yola çıkarak dil yoluyla doğru olanın söylenmesinin ve bütünün temsil edilmesinin olanaksız olduğunu söyler. Bergson için doğru olan önceden şekillenmiş olamaz; doğruluk nedensizce genişleyip dönüştüren bir akışın sonucu gibi ortaya çıkar. Dil ise gündelik olan içine raslantıyla yerleşmiş olanı adlandıramaz; tekrarlanamaz ve raslantısal olan hep bir benzeriyle ilişki içinde dile yerleşir. Dilin çoğul olanı basitleştiren bu işlevi, gündelik akışı sonsuz bir tekrarmış gibi gösterir.

Bergson'un düşünme şekli içinde nesnelere yüklenmiş hareketsiz anlamlar ve varoluşun bilgisi yok olur. Bergson arada kalan ve tarafı olmayan anlamlara değinir. Bu anlamlar ayrışmak yerine iç içe geçerek kimliksizleşir. Göstergelerin amaçsız ve sonucu öngörülemez oyunudur bu. Bergson düşüncesi bir içeriği temsil etmez.

Ann Game, Bergson'un kuramında, gizlice de olsa, metonimiye tanınan ayrıcalıktan söz eder. Metafor başka bir oluşun yerine geçip anlamı başka bir katmanda sabitlerken, metonimide anlam kayarak ötekine doğru, sınır çizgilerini yitirene kadar genişler. Metonimik olan, oluşu sabitleyip etrafında bir varoluş çerçevesi çizmez. "Metafor aynılığın (*sameness*), benzeşmenin yaratılmasıdır. Ama metonimik olanda böyle bir aynılık kurulmaz, zaman ve dokunuş, kesikli ve aynı kalan maddenin varlığını olanaksızlaştırır" (Game, s. 91). Metonimide hareket halindeki nesne sürekli hal değiştirip başka anlam katmanlarına bulaşarak başkalaşır. Bu yüzden değişimi yakalayabilme kaygısındaki kuramsal bakış temeline metonimik olanı alır.

Bergson, herhangi bir nesneye bakılırken, eğer gözlemci nesnesiyle aynı akışın içine giremiyorsa ayrıcalıklı ve aracısız anlamın yakalanamayacağını söyler. Önemli olan bakışın (*gaze*) maddesine çarpıp geri dönerek karşılık bulmasıdır. Bakış geri yansıdığında gerçek zamanın içinde hareket başlar. Gerçek zaman bakış ile bakılanın çakıştığı zaman parçasıdır. Bergson böyle bir zamanın içerisine girebilmek için sabırla beklemeyi önerir. Süre beklemekle eşanlamlı gibidir. Sürenin ortaya çıkabilmesi için nesnenin de bakanı görebilmesi ve bakanla eşzamanlı bir iletişime girebilmesi gereklidir. Böyle bir eşzamanlılığın içinde nesne ve özne ikiliği eriyerek ortadan kalkar. Bakış için öteki olan bakılan, bakanıyla eşitlenmiştir artık. Bergson'a göre böyle zamanlarda, bakanın geçmişinden gelen bilgiyle nesnenin kendi yansıması tanışıklık içine girer ve bu karşılıklılık içinde bakan ve bakılan arasındaki sıradüzen kaybolur. Sürenin içinde gövdeye işlenmiş olan ile nesne çakışır ve benzersiz bir iletişime girer.

Bergson Modernizm'in süreyi deneyimleme olanaklarını yok ettiğini söyler. Modernizm içinde içebakışın olanakları sürekli kesintilerle yok edilir. Sinirsel olarak durmaksızın beklenmedik etkilerle uyarılan modern birey kendi korunağı olan anlığa sığınır, kendisini çevreleyen karmaşaya karşı korunmaya geçer. Kentteki aşırı algı yükü, kent sakinlerini rahat bırakmaz, onları tedbirli olmaya zorlar. Kent sakini, dışsal uyartıların yarattığı karmaşaya uğramadan yolunu bulabilmek zorundadır ve bu koşuşturması boyunca içebakışa olanak vermeyen bir düzenlemenin içinden çıkamaz.

Geçmişin şimdiki zaman içerisine doğru genişleyerek, açılarak dış dünyanın uyartısıyla tanışıklık içine girmesiyle deneyim ortaya çıkar. Deneyimin alanında belleğin işlevi ortaya çıkar. Böyle zamanlarda deneyimle anımsama arasındaki ilişki görünür olur. Bergson'un bellek üzerine yoğunlukla yaptığı vurgu-

nun nedeni analitik bir görme ve anlama alışkanlığı içinde dirime ve gerçek zamana geri dönüşün anımsama yoluyla gerçekleşebilmesindendir. Geçmişin kaydı olan bellek, tekrarın ve farksızlığın içinde ayırt edici ve benzersiz olanın onayı gibi görünür. Bergson için geçmişin kaydı, şimdiki zaman ve gelecek içine doğru yayılıp çoğalarak aynılığı yok eder. Saf belleğin (*memoire pure*) yarattığı etkidir bu. Saf belleğin aracı olduğu, hazır anlamların kurguladığı bir geçmiş yerine, maddesiyle söyleşen ve kendi zamanıyla buluşup açığa çıkan bir geçmiştir. Böyle anımsama anları, tasarlanmış bir dünya ile akış halindeki bir dünya arasındaki uzlaşmadır. Bu zamanlarda deneyim gerçek karşılığını buluyordur sanki. Bergson'un da tüm umudu buymuş gibi görünür; yani deneyimlenenin aracısı bir dilin içindeki kırılmalara rağmen, doğruluğun süre içindeki anlık ışıması.

Ann Game *Undoing Social* adlı kitabında Bergson, Freud, Proust ve Benjamin arasındaki, çoğu yerde bilinçle kurulmuş, ancak raslantıların da şekil verdiği düşünsel birliktelikten söz eder: "Benjamin, Freud'un bilinç ve bellek arasında olduğunu varsaydığı farklılığın Proust'un iradi ve iradedışı bellek (*memoire involontaire*) arasındaki ilişkiyle karşılaştırılabileceği belirlemesini yapar. Bu benzerlik aynı zamanda Bergson'un temsilin belleği ile sürenin belleği ya da saf bellek arasında kurduğu karşıtlığı anımsatır" (s. 106). Benjamin de benzer bir ikiliği kendi kuramında üretir; bu da bilincin ve törel olanın şekil verdiği deneyim (*erfahrung*) ve anlık, beklenmedik uyartıların şekillendirdiği yaşantı (*erlebnis*) ya da şok deneyimi arasında kurulmuş karşıtlıktır. Tüm bu ikilikler analitik ve mekanik bir dünya düşüncesi ile akış halindeki dünya imgesi arasındaki çözüm bulmayan gerilimin sonucu gibi ortaya çıkar.

Freud da bellek ve bilinç arasında uzlaşmaz bir karşıtlık kurar. Bilinç algının sahibi için hazır ve önceden şekillenmiş bir anlam kataloğu sunar. Algı çoğu zaman bellekte, bellek izleri (*memory traces*) olarak kaydını bulmadan, bilinç tarafından soğurulur. Bellek izleri ancak bu bilinç dokusu aşılınca ortaya çıkar. Freud'un bilincin işlevi ile ilgili söyledikleriyle, Simmel ve Bergson'un anlık kategorisi arasında büyük yakınlık vardır. Freud da bilinci ve algı sistemini dirimin üzerine kapanmış bir tortu gibi tanımlar. Algı sistemi dış dünyadaki çoğulluğu tanıdık anlamlara dönüştürüp yaşamdaki iç içeliği ve ifade edilemez olanı basitleştirir. Algı sistemini aşan uyarı bilinçdışına yerleşerek bellek izlerinde kaydedilir. "Freud bellek ile bilincin karşılaştırılamaz olduğunu iddia eder. Hatta algı eğer bilince uğramadan bellek izlerine dönüştürülebiliyorsa çok daha güçlü ve kalıcı olur" (Game, s. 106). Bellek izlerinde saklı anı parçası kaydedildiği zamanı hatırlatan dış uyarıyla yeniden, dil tarafından kırılarak da olsa, ortaya çıkar. Bu bilinçdışının dile gelmesidir. Benjamin sonradan bu varsayımların Proust'taki iradedışı bellekle yakın anlam ilşkisine değinir. Zaten Simmel'den başlayarak, Bergson, Freud, Proust ve Benjamin arasındaki gizli düşünsel uzlaşma çarpıcıdır.

Bilinçdışının zamanı ile Bergson'daki süre kavramı arasında belirgin bir yakınlık vardır. Süre anlığın filtre edici bakışından kaçan algının ve içebakışın sonucu olarak ortaya çıkarken, bilinçdışının bellek izlerinde kurulması, algı sisteminin aşılmasıyla gerçekleşir. Hem bilinçdışı hem de gerçek zamanın adı olan süre, uzlaşımsal değerler ve kültürel kodlamalardaki yarılmalarla ortaya çıkar ve bu yapıların ardının bulanık da olsa görülmesini sağlar. Freud'un rüyalarda bulduğu sembolik ve çoğu yerde bozulmuş dil, süre içinde de benzer işlevle çalışır ve deneyim için aracı olur. Süre içinde ortaya çıkan deneyim, Benjamin'in özgürleştirici deneyim dediği ve sözleşilmiş değerlerdeki kesintileri, kırılmaları örnekler.

II

Marcel Proust'taki iradedışı bellek, Benjamin'in yapısal olanda kırılma olarak tanımladığı deneyimlemenin bir başka modelidir. Proust zamanın mekanik ve analitik tasarımlarla gerçek anlamını yitirmesi ve farklılığın yerini tekrarın almasına gizli bir tepki verir gibi, deneyimi yapay olarak yeniden üretme yoluna girer. Roland Barthes'e göre, Proust bu girişimini motive eden gücü, kendisine deneyimin açığa çıkabileceği uzamı hiç bitirmediği kitabıyla sağlar. Proust'un yaşamındaki güvensiz duruşundan ve snobluktan çıkarak yazın adamlığına ve püriten bir çalışma içine girmesi, hayatını tek bir kitaba ayırarak kurduğu kapalı uzama bağlı gibidir. *A la recherche du temps perdu*, Proust'un dışardaki mekanik ve hazır anlamların dünyasına karşı gerdiği kontra bir yapı gibidir. Bu kitap dirimcilerin *archeus*'u gibi sanki sonsuz bir akış izler. Barthes Proust'un taslıhten dönen yazılarının etrafındaki boş yerleri nasıl yeni eklentilerle doldurduğundan ve yayınevine çıkarttığı zorluklardan söz eder. Proust kendi gövdesine işlenmiş geçmişini açığa çıkartan kitabının varlığıyla kurduğu bu akışın içinden çıkmak istemez. Barthes Proust'un kitabının yeni cildine ölmek üzereyken başladığını da ekler. Proust kendisinin de içinde yer aldığı akışı kesip başka bağlamlara uzanmak istemez ve hiç bitmeyecek olan kitabını işler durur.

Proust gerçek deneyimin çatısı altında kendini güvende hisseder. Virginia Woolf'un bitirdiği her yapıtın ardından nasıl bir boşluğun içine düştüğü iyi bilinen biyografik bir nottur. Woolf gövdesinin genişleyerek açıldığı bir akışın içinden aklın ve dilin sonuçları belli dünyasına geri çekildiğinde histerileri ortaya çıkar. Aklın bu dünyası onun için gövdenin bastırılıp bazı metaforlarla yerinden çıkarıldığı bir dünyadır sanki. Woolf'taki histeriler, akışından koparılmış gövdenin cevabı olarak okunabilir. Histeri gövdede sıkışıp kalmış, çözülmemiş anı parçaları olan, geçmişin ve belleğin izleri gibidir. Gövde kendisine

yabancı metaforlarla şekillenmeye zorlandıkça histerinin maddesi artar ve alegorik patlamalar ortaya çıkar. Histeri zamanlarında gövde, geçmişin izini yetersiz kalan bir dilin içine sıkıştırmaya çalışıyor gibidir.

Histeri en başta bir kadın hastalığı sayılırdı. Kökünü Yunanca'da döl yatağı anlamına gelen *hystera*'dan alan histeri organik bir rahatsızlıkmış gibi duyulmaz. Histeriyle sarsılan gövdedeki dokularda normal olmayan bir bulguya rastlanmaz. Histeri psikosomatik bir tepki olarak, karşılığını bulamayan, yanlış anlaşılmış gövdenin dile gelmesidir. Bu zamanlar, aynı zamanda bastırılmış olanın geri geldiği anımsama ve deneyimleme anları da sayılabilir.

Gövdeye işlenmiş olanın açığa çıkması, gerçek deneyim için zorunludur. Bunu Ann Game "diğerine doğru metonimik bir yol alış" olarak tanımlar (s. 90). Bu yol alış mekanik anlama şekillerinde, ikiliklerle düşünme alışkanlıklarında ortaya çıkan kırılmalardır. Gövdeye işlenmiş olan, varoluşun tüm katmanlarına doğru genişleyerek açılır. Bergson'un deyişiyle, "geçmiş, şimdi içinde taşarak gelecek olana doğru çoğalır". Gerçek zamanın hareketidir bu.

Proust'un geçmişin izini sürdüğü kitabının gerçek zaman içinde kurulduğunu varsayabiliriz. Kitap Proust'un şimdisiyle etkileşip geçmişiyle uyuşma içine giren anı parçalarının kurgulanmış kaydıdır. Proust'un saf ve kendinde bir geçmişi temsil ettiğini söylemek doğru olmaz. Böylesi bir pozitif kayıt zaten iradedışı belleğin işlevi olamaz. Yani iradi belleğin tersine, iradedışı bellek geçmişi verili ve zamansal bir uzaklıktan doğrulukla anımsanabilir saymaz. İradi bellek geçmişte bir ana sabitlenip geçmişin anlık resmini alır. İradedışı bellek ise geçmişi kurgular ve deneyimin parçası yapar.

Benjamin, Bergson'un çerçevesini çizdiği gerçek deneyimin öznesinin ayrıcalıklı bir bakışa sahip olması gerektiğini düşünür. Ona göre "yalnızca bir şair böyle bir deneyime uygun özne olabilir. Proust'un *A la recherche du temps perdu* adlı kitabını, Bergson'un düşünceleriyle yakınlık içinde anlaşılmış deneyimi, bugünün toplumsal koşulları çerçevesinde yapay yoldan yeniden üretmeye yönelik bir deneme saymak olasıdır" (s. 179). Böyle bir deneyim ancak içsel bir derinliği üretmekle mümkün olabilir. Proust çok bilinen madlen-etkisiyle gerekli derinliğe hiç beklenmedik zamanda açılmış ve gerçek deneyimin akışına girmiştir.

Benjamin'e göre Proust "anlatıcı figürünü restore eder". Anlatıcı, kendi geçmişiyle törel olan arasında dirimsel bir bağlantı kurarak bir bütünlüğün ve sürekliliğin nakledilmesini sağlar. Aniatı Benjamin için, "haberin tersine, olup bitenlerin yalın *per se*'sini iletecek yerde, dinleyicilere bir deneyim niteliğiyle yansıtabilmek için, olayı onu iletecek olanın yaşamıyla kaynaştırır" (s. 181). Benjamin'e göre deneyimin aracısız ortaya çıkamayacağı ortadadır. Deneyim anlatıcının kendi geçmişi içinden kurduğu bir dolayımlama şeklini alır. "Dar anlamda deneyimin egemen olduğu yerde, bireysel geçmişin belli içerikleri,

kolektif geçmişinkilerle örtüşür" (Benjamin, s. 181).

Bergsonun algının motoru (*sensori-motor*) dediği, dış dünyadan gelen uyarının kaynağı şimdiki zaman içindeki hareketliliktir. Şimdiki zaman içinde yayılan ışıma bellek izlerine çarparak geçmişi şimdinin içinde yeniden üretir. Bellek izleri gövdeye işlemiş geçmiştir. Proust'un iradedışı bellekle adını koyduğu, uyaranın algı sistemi ve bilinci aşıp bellek izleriyle etkileşmesidir. Proust'taki bu algılama şemasında, dış dünyaya gerilmiş korunaklar olan algı sistemi ve bilinç aradan çekilmiş gibidir. Benjamin'in *Proust İmgesi* adlı denemesinde Proust için, "yaşamasını bilmiyordu" nitelemesinde bulunmasının nedeni de sanki, Proust'un yeryüzüyle buluştuğu yerde bilincin sağladığı arayüzün (*interface*) ortadan kalkmış olmasıdır. Algının motoru Proust için hep sahih ve tekrarlanmayacak bir deneyimin uyaranı, benzersizliğin dile gelişi gibidir. Proust bakışının nesnesiyle sürekli travmatik bir ilişkiyi sürdürür. Sürekli bakışının nesnesinden yansıyıp gövdesine, bellek izlerine geri döndüğüne tanık olur. Nesnenin yaydığı bilgi, bilinci aşarak, durmadan bellek izlerinde yankılanır. Proust'u sınıflandırmalara, basitleştirmelere ve işlevsel algıya taşıyacak bir anlığı yok gibidir. Proust bu nedenle kentsoylu bir kültürün içerisine kolaylıkla yerleştirilemez. Bu anlıksız bakış her zaman tekrarlanmayacak olanın tanığı olur. Tekrarın dünyasında, alışkanlığın, dilin ve sosyal olanın nitel olanı sayısal karşılıklara dönüştürmesine karşılık, Proust'un algısının çıkış yeri olan dünyada farklılaşma, genişleyip çoğalma, yer değiştirme, nedensiz bir algı vardır. Proust bu karmaşanın anlatısını ortaya çıkartır. Bu anlatılar algının anlık dizilişindeki nitel olanın yakalanmasıyla kurulur. Geçici olandaki kaleydoskobik doğruluğu, dilin araya koyduğu gecikmeye rağmen yakalamaya çalışır. Metin bu çaba içinde satır aralarına kadar dolar, sıkışır ve belleğe akın eden anı parçaları dile sığmaya çalışır. Anlatıcı bu telaş içinde sanki kendi derinliğinde boğulup kaskatı kesilir.

Anımsama, Benjamin'in sözünü ettiği anlamda, yapısal olandaki kırılmayı, bütünlüklü yapıdaki çözülmeyi getirebilir. Proust iradedışı bellek ile kendisini çevreleyen gündelik yapıda kesintiler yaratır. Bu süreksizlik Bergson'da bu kadar açık görülmez, Bergson'daki bütünlüklü ve sürekli akışın yerini, Proust'ta süreksizlik, parçalanan zaman alır. Proust'un anımsadıkları da bu yüzden masif bir bütünün eklentileri gibi durmaz. Bergson'un gözden kaçırmadığı verili bütünlüğün yerini, Proust'ta nedensiz ve dağınık anlatılar alır ve Proust'un anımsadıkları ele gelir bir doğruluğa doğru çekilmez.

III

Benjamin için önemli olan, analitik ve mekanik olduğu kadar baskıcı da olabilen algılama modelleri içinde yarıkların açılmasıdır. Ona göre, Modernizm'in yol açtığı türdeş ve mekanik doku içerisindeki kırıklardan özgürleştirici olan açığa çıkar. Bu kırıklardan parçalanmış ve geçici bir doğruluk yükselir. Akışın anlık kesilmesiyle ele geçirilen "diyalektik imge"dir bu. Diyalektik imge, Benjamin'in altını çizdiği yıkıcı ve yabancılaştırıcı fragmandır. "Benjamin'in sorusu şudur: Acaba Modernizm ve mülkiyetin bu kadar öne çıktığı bir ortamda, eleştirel, yıkıcı ya da özgürleştirici bir an yakalanabilir mi?"(Game, s. 110). Böyle bir an, aynılığın reddedilmesi ve ötekinin sınırlarından içeri girilmesidir. Bilinç aradan kaldırılarak algı sisteminin ardında dış dünyayla alıcı arasında bir arayüz kalmayınca aynılık kaybolur, kimliğin sınırları belirsizleşir. Böyle bir kimlik yitimini yaşayan Proust için anımsamakla öteki olmak aynı anlama gelir.

Woody Allen'ın *Another Woman* (1988) adlı filmi anımsama üzerine bir film sayılabilir. Başarılı bir felsefeci olan Marion kendi yaşamını yıkılmaz bir tutarlılıkla kurmuştur. Sevdiği erkekle değil de sağlam ve güvende bir evliliği sağlayabilecek kişiyle evlenmiş, kendisini felsefe kitapları yazmaya adamıştır. Son kitabını yazmak için kiraladığı ev bir psikiyatristin odasına bitişiktir ve odasına ızgaralardan yan odadaki konuşmalar olduğu gibi ulaşır. Yan tarafta Martha'nın yaşamını anlatışı, çevresiyle olan iletişimini tanımlayışı Marion'un sıkı dokunmuş yaşamında tam bir kırılmaya neden olur. Ardından da yıkıcı anı parçaları etrafını sarar. Martha onun hazır anlamlarını, korunaklı dünyasını işlevsiz kılmış, sanki ona yeni bir optik vermiştir. Bu kırılmanın ardından Marion'un tüm ilişkileri yeniden biçim buluyor gibidir. Kendisine kurduğu korunağın onu nasıl yanlış anlamalara sürüklemiş olduğunu farkeder. Kimliğindeki kararlılık yok olur ve gündelik alışkanlıklarını yitirmeye başladığını farkeder. Martha ona ötekinin sınırlarını açmış, dış dünyasına gerilmiş pıhtıyı yırtmıştır. Anımsadıkları, geçmişinden kopup gelen anlık fotoğraflar dengesini bozar. Film Freud'un bellek ile bilinç arasında bulduğu karşıtlığı onaylar gibidir. Anımsamayı unutmuş olan Marion, ötekinin alanına girince aniden bilincinde ve gündelik yaşamında yarılmalarla karşılaşır. Anımsanan geçmiş ile tasarlanan geçmiş arasındaki açıyı, anlama ve algılama alışkanlıklarının tersine döndüğünü farkeder. Peşinden Marion'un gündelik yaşam içindeki duruşu güvensizleşir. Bir taraftan da uzun zamandır ilk kez içebakışa olanak buluyordur. Bu içebakış kendisini şeyleştirir ve Marion'u kendi bakışının nesnesi yapar.

Marion'un dünyasındaki yırtılma onu iradedışı belleğin alanına çeker. Önceden önemini farketmediği geçmişiyle ilgili izlenimler onda zincirleme bir aydınlanmaya yolaçar. Tek değişen onun anımsamaya başlaması olsa da, yaşamında ele gelir birçok dönüşüme tanık oluyordur. Önemsiz sayılanın ve unu-

tulmuş olanın geri dönüşü sonrası Marion'un deneyimledikleri Freud'un söylediklerini bütünüyle onaylar gibidir. "Anı kırıntıları onları ardında bırakan sürecin bilincine hiç varılamadığı zaman en güçlü ve kalıcı niteliktedir" (Freud'dan alıntılayan Benjamin, s. 182). Marion da en sonunda buna ikna olmuş gibi filmin sonlarında "Anılar acaba sahip olunanlar mı, yoksa kaybedilenler mi diye merak ettim. Uzun süredir ilk kez kendimi rahatlamış hissettim" der.

Benjamin sahih deneyimin olanaklarını kişilerin duyularını çevreleyen dokudaki yırtılmalarda bulur. Bu yırtılmalar, bellek izlerinde bilince uğramadan yaşantı (*erlebnis*) halinde kaydedilmiş ve gövdeye işlemiş olanın açığa çıkışıdır. Açığa çıkan yaşantı, deneyimin (*erfahrung*) alanına sokularak, törel olanla ilişkilendirilir. Ancak Modernizm kişilere böyle bir olanak tanımadığı için modern yapı içinde topluca deneyimden uzaklaşılır, kişilerle törel yapı arasındaki bağ kopar. Törel olanla ilişkilendirilemeyen ise "sansasyonel" olarak kalır. Gazete haberlerinde böyle bir bozulmuş anlatı modelini bulan Benjamin, sansasyonel olanın hedefini "olup bitenleri, okurun deneyimiyle ilinti kurabileceği alan karşısında izole etmek" olarak tanımlar. Sansasyonel olanın açığa çıkardığı bilgi "yenilik, kısalık ve anlaşırlığıyla bilginin törel olana dahil edilmesini engeller" (Benjamin, s. 180). Yaşantının gövdeye işlemiş olan bilgisini deneyimin alanına sokabilecek olan ise anlatıdır. Bu yönüyle anlatı, bastırılmış olanın geri dönüşüdür.

Adorno Benjamin'deki mesihçi ve eskatolojik düşünme eğilimini eleştirir. Ona göre Benjamin bu anlayışla davrandığı zamanlarda diyalektik olmaktan uzaklaşıp özsel olanla ilgilenmektedir. Benjamin'in gerçek deneyimle ve gövdeye işlemiş olanın bellek izleriyle açığa çıkması diye formüle ettiği aslında eskatolojik anlamda bir sonsuz geri dönüşün hikâyeleri gibi görünür. Sonsuz geri dönüş, mesihin yeryüzüne inişinin ve dekadanstan çıkışın ertesidir. Bu zamanlarda tam bir sağaltım yaşanır. Diri ve kendine gelmiş gövdelerin eklem yerlerindeki kireçlenme çözülmüş, kaslardaki kramp yok olmuştur. Bu gövdeler sonsuz geri dönüşün ardından meshedilmişlerdir. Tüm dirimcilerin ve yaşam felsefecilerinin de umudu budur; gövdenin tüm gizlilikleriyle açığa çıkması...

Adorno'nun düşünsel bir sapma olarak nitelediği Benjamin'deki özsel düşünme eğilimi yakın dostu Brecht'in etkisiyle ve savaş öncesi yahudilerin ruh halleriyle açıklanabilir. Brecht'in Epik Tiyatro ile amaçladığının aslında izleyicileri deneyimin alanına sokmak olduğu söylenebilir. Brecht bu etkinin gündelik görme alışkanlıklarının ertelenmesiyle mümkün olabileceğini düşünür. Epik Tiyatro içinde bakış kendi nesnesiyle buluşur ve söyleşmeye başlar. Brecht bu etki pahasına tiyatrosunun sıkıcı olabildiğini de itiraf eder. Bu itiraf Bergson'un sürenin niteliğini tanımlarken kurduğu çerçeveyle de uyuşur. Bergson süreyi sıkıntılı olabilecek bir bekleyiş sayar. Süreye içebakışla bir derinliği sağlayarak ve sezgi yoluyla ulaşmak bir ince ayar işidir. Bu yüzden süre

kimi yerde nedensiz ve can sıkan bir yer değiştirmenin adı olabilir. Sürenin yakalanabilmesi hareketin kesintisiz verilebilmesiyle ilişkili gibi görünür. Sinema, stilistik mekânları ve kurgusal anlatısıyla sürenin yakalanabileceği uygun yapay uzamdır. Fotoğraf hareketi dondurması ve geçmiş olanı şeyleştirmesiyle Benjamin'e göre süreyi barındıramaz. Televizyon ise değişik bir tartışmanın nesnesi olabilir. Televizyonun kendine has bileşenleri nedeniyle süreyi televizyon ekranı üzerinde yakalamak zor görünür. Jean-Luc Godard'ın Fransız Televizyonu için çektiği diziler televizyon içinde sürenin yakalanması yolunda girişimler sayılabilir. Godard bu dizilerinde seyirciyi koltuğuna yapıştıran hiçbir etki üretmez. Örneğin bu dizilerinden birinde, bir çiftçiyle söyleşi yapan muhabiri görüntüler. Çiftçi temposuz konuşmasını sürdürürken, kamera da dakikalar boyu otlayan ineği görüntüler.

IV

Proust'un anlatısının aracı iradedışı bellek, Benjamin'e göre geçmişe gönderilen bakışın geri dönme olasılığını yokeder. Proust'un bakışı geçmişten unutulmuş olanı geri getirirken, anı parçasını törel olanla ve bazı üst formlarla ya da 'anlamayı kışkırtan yapılar"la ilişkilendirmez. Proust'un elindeki geçmişin malzemesi bir anlatıya okuyucusunu taşıyabilir ancak bütünlüklü ve animistik bir etkiye ulaşamaz. Proust'un anlatısı için geçmişten taşınıp gelen, kişisel bir evrenden yükselerek törel olanla iletişime girmez. Proust kendisini geçmişine taşıyacak olan maddesini beklerken bir irade göstermez. Kendisi de bunu dile getirir: "Geçmiş, anlığın etki alanı dışında, maddi bir nesnenin veya böyle bir nesnenin bizde uyandıracağı duygunun içindedir; bunun hangi nesne olduğunu bilemeyiz. Bu nesneyle ölmeden önce karşılaşmamız raslantıya bağlıdır" (Alıntılayan Benjamin, s. 180). Benjamin de bunun üzerine şöyle der: "Proust'a göre bir bireyin kendisine ilişkin bir imge kazanabilmesi, deneyime egemen olabilmesi raslantı işidir". Proust'ta kolektif geçmişin kendi geçmişiyle buluşması anımsamayı ve geçmişiyle ilgili izlenimler edinmesini kolaylaştırır ancak Proust'un anlatısını raslantıdan bağımsız kılamamış olması bu anlatıyı "izole edilmiş bireyin dökümü" yapar.

Benjamin, raslantıdan kurtulmuş anlatıyla kişilerüstü bir formun iletişim içine girmesini Baudelaire'deki uyumlar (*correspondances*) kavramı altında bulur. Uyumlar doğayla kurulan animistik bir birleşmedir. Takvimin dışına atılmış, "huzur nedir bilmeksizin gezinen, tarihten yoksun ruhlar'ın seslenişidir bu. Uyumlar tarihe yabancılaşmanın bir başka adıdır. Baudelaire için "tamamlanmış günler" vardır ve bu günler deneyimin dışında kalmış, bilinçle örülme-

miş "tarih öncesinin verileri"dir. Böyle günleri önemli kılan da daha önceki bir yaşamla karşılaşmadır. Tarih öncesi yaşamın bilgisi festival, seremoni ve ritueller gibi geçmişle yapılmış gizli uzlaşmalar yoluyla kavranır. Gündelik olanın kronolojisi içinde tarih dışına kaçmış olanın geri çağırılışıdır bu. Richard Volin'e göre böyle zamanlarda "doğa ile insan arasındaki uyum yeniden onarılır. Geçmiş ortak yaşamla uyumları yaratmak yoluyla bozulmuş harmoni yeniden kazanılır" (s. 236). Uyumları yaratmak, kişilerle doğanın aracısız ve farksızlaşmış birlikteliğini geri çağırmak veya parçalanmamış bir kimliğe geçici olarak geri dönmek gibidir.

Benjamin için Baudelaire'in varlığı, kentin yerleşiminde kendini gösteren Modern yaşam ve anlama şekillerini gözleyebileceği bir lens olarak tanımlanabilir. Baudelaire Benjamin'in bazı tasarımlarının aracısı olur ve birleşik olandan, Modern parçalanmışlığa geçişin ortasından fragmanlar gönderir. Benjamin Baudelaire'de Modern olanda kaybolanın onarılışı yolunda büyük girişimler bulur. Baudelaire kaybolmuş olanı, Proust gibi raslantılarla değil, bilinçle ve kendisini zorlayarak geri çağırır. Benjamin onu *traumatofil* olarak niteler: "Baudelaire, nereden gelirse gelsin, şokları ruhsal ve fiziksel kişiliğiyle karşılamayı iş edinmiştir." Onun işi soyu tükenmekte olanı, kentin sıkışık yerleşimi içinde kaybolmak üzere ve unutulmuş olanı kendi gövdesini aracı yaparak planlı bir yakalama girişimidir. Travmalara açılan gövdesinde "abartılı mimikler", "tehlike işaretleri veren bir dış görünüş", "keskin ses tonu" ve "sarsıla sarsıla bir yürüyüş şekli" ortaya çıkar. Hiç sakınmadan kullandığı gövdesini animistik bir iletişimin aracısı yapar.

Baudelaire uyumları yaratarak geçmişin nesnesiyle tanışıklık içerisine girer, kentin sahipsiz ve analitik uzamından kronolojiden kovulmuş olanı iletir. Baudelaire'in aracı olduğu geçmişin içinde kolektif geçmiş de dile getirilir. Baudelaire bu yolla, Proust'un kendi çocukluğunun yalın gerçeğini anlatılama isteğinden ileri gidebilmiştir. Proust'un yazdığı gibi "titizlikle hazırlanarak, seçmeci, ama buna karşılık rahat bir tavırla, örneğin bir kadının kokusunda ve göğüslerinin rayihasında anlamlı uyumların izini sürerek" unutulmuş olanın karşılığı maddeyi aramaya koyulur. Kentin tüm mekanik dokusuna karşın, görünenin ardında kaybedilmiş olanın geri gelebileceğinin umududur bu. Baudelaire geçmişin içeriğini yakalamak için korkunun peşine düşerken, biraz da bu korkuyu yapay yollardan üretir. Tekinsiz bir uzam arar ve bu uzama sığınmış olan geçmişin hayaletinin kendini gösterebilmesi için anlığını aradan kaldırarak, travmatik algıya kendisini bırakır. Tanışıksız olduğu bir algı nesnesinin kendisine söyleyeceklerini beklemeye koyulur. Tekinsiz olan Freud'un *heimlich* olarak adlandırdığı, evinde ve güvende olma duygusuyla karşıt anlamdadır. Tanışık olunmayan ve algının ötesindeki bu tekinsiz uzama Ann Game *unheimlich* der. Game için *unheimlich* "indirgenemez ve sayılarla temsil edilemez

ötekine doğru hareketlenmedir. Evinde olma düşüncesinde bozulma ve bilinçdışı tarafından sürekli rahatsız edilmedir. Freud için tekinsiz olan veya *unheimlich* orijine dönmektir" (s. 102). Orijin eskatolojik anlamıyla gövdenin bastırılmamış, anlamın bozulmamış olduğu sonsuz geri dönüşün zamanıdır. Bu nedenle, ilkel zamanla iletişimin aracısı, tekinsiz uzam gövdeye daha yakın olandır. Tekinsiz olanın yerleştiği zaman parçası, Benjamin'in ancak yıkıntıların, soyu tükenmekte olanın içinde bulabildiği doğruluğun yerleşim yerleridir.

Proust raslantısal olarak, Baudelaire ise arayıp bulduğu anlatı malzemesiyle geçmişin aracıları olurlar. Benjamin'e göre Proust yeryüzündeki varoluşla kendisini sınırlamışken, Baudelaire bu sınırları aşarak anlatısında karşıt güçleri de bağdaştırabilir. Gökyüzündeki ışımanın toprağa iletildiği bir paratoner olur ve şiddetin dizelerini yeryüzüne indirir. Benjamin Baudelaire dizelerini sarsan darbelerden söz eder: "Böyle zamanlarda sanki bir sözcük kendi içinde çöker gibidir" (s. 185). Baudelaire kentin içinde sıkışıp kalmış anlamları çekip çıkartmak, kentin maddesinin ardında yatan ve bu maddeye şekil bulma iradesini veren *archeus*'u yakalamak ister. Bu fizyonomistin görme yoludur. "Fizyonomiste nesneler bir şeyler söyler. Fizyonomiste nesne kendini açar ve *aura*'sını ortaya kor. Nesne ile bakanı birbiri içinde erir" (Gilloch, s. 6). Fizyonomist, bir arkeolog ve koleksiyoncu gibi en işe yaramaz görünenin temel olanın anlatısını ortaya koymasına aracı olur. Şekil bulan tüm nesnelerin varlık koşullarını sorgular ve karmaşık olanı anlamak için küçük modeller kurar, monadlar yaratır. Monad parçalanmış olanın bütünün anlatısını kurmasına izin verir. Zaten kenti bütünlüğüyle anlamak mümkün değildir. Kent parçaların türdeş olmayan birlikteliğidir, hep bir farklılaşmanın yeridir. Benjamin için kent diyalektik imgenin havzasıdır. Diyalektik imge tekrar etmeyecek anı dondurup tarihsizleştirmek, geçmiş ile şimdi arasında geçici bir bağlantı kurmak, akıp gidenin içinden el çabukluğuyla kaybolacak olanı çekip çıkarmaktır.

Benjamin için önemli olan geçmişin bilinçten bağımsız kaydının kendini açmasıdır. Gündelik olandaki yarılma kişiyi bilincin ötesine geçmeye zorlar ve şok deneyimini ortaya çıkarır. Şok deneyimi, Proust'un iradedışı bellek, Baudelaire'in de uyumlar yoluyla örneklediği, alışkanlıkla görme ve tasarlama yollarının ötesine geçerek gerçek deneyimin yollarını açan kırılmayı gerçekleştirir. Benjamin'in çerçevesini çizdiği şok deneyimi, metropol tipi insanın belirleyici yaşantısıdır ve ona aracısız algının yolunu açar. Türdeş olmayan uzamların montajı olan kent içinde yol alan kentliyi çevreleyen uyartıların ani değişimi şok etkisini yaratır. Şok etkisi kişide nörolojik bir kesintiye yol açar. Bu travmatik kesinti için Simmel kentlinin geliştirdiği bağışıklık sisteminden söz eder. Bu bağışıklık metropol tipi insanın evriminin önemli bir bileşenidir. "Metropol tipi bireyselliğin psikolojik temeli, dışsal ve içsel uyarıların hızlı ve müdahalesiz değişiminden kaynaklanan sinir uyarımının güçlendirilmesinden ibaret-

tir" (Simmel, s. 81). Metropolün yarattığı bu psikolojik koşullar ise Simmel tarafından, "değişen imajların hızla toplaşması", "kavrayışın keskin süreğensizliği" ve "üşüşen izlenimlerin beklenmedikliği"yle tanımlanır.

Şok etkisiyle ulaşan uyartı, alıcısının belleğine kesilmeden akar. Freud'a göre algı sistemi ve bilinç yoluyla algılama uyaranın kesilmesini, beklemeye alınmasını gerektirir. Şok etkisiyle alınan uyartı ise, hafızanın kapılarını beklenmedik şekilde açarak alışkanlıkların dünyasını dağıtan bir geçmiş kaydının, yabancılaştıran bir bilgi parçasının üzerini açar.

Korku verici olan şok deneyimi, fizyolojik bir uyarlanmayı gerektirir. Merkezi sinir ağının güçlendiği metropolde yaşayan kişi yoğun uyartıların arasında gözünü kırpmadan, bazı kullanışlı uyartıların dışında etrafını duymadan yol alabilir. Kentli bu yönüyle sonsuz bir walkman dinleyicisi sayılabilir. Benjamin "büyük kent insanının gözlerinin güvence altına almaya yarayan işlevlerle dolu olması anlaşılır bir durumdur" der (s. 211). Güneş gözlükleri bu evrimin son uzantısı gibi durur. Metropol tipi insan tüm algı yükünü, sanki merkezi sinir ağına yıkmakta kararlı gibidir. Bu fizyolojik dönüşüm Baudelaire'in, "tropik denizlerin yağlı dinginliğindeki, kasvetli, saydam ve çoğu kez güzelliğin süsü olan körelmişliğin" başka bir anlatımıdır. Bu sadece "polisin gelişini kollayan ve gözünü vahşi bir hayvan gibi uzaklara dikmiş fahişenin bakışıdır" (Benjamin, s. 211). Metropol tipi insan sadece işlevli uyartıya kendini açabilecek fizyolojik evrime varmış gibi görünür.

V

Simmel kent içinde gözün etkinliğinin artışından söz eder. Simmel'in bu erken ifadesi metropolde görsel (*visual*) olanın sözsel (*verbal*) olana üstünlük kurması olarak okunabilir. Celeste Olalquiaga *Metropolis* adlı kitabında, görsel olanın metropollerde belirgin olarak öne çıkışını ve yaşayanlar üzerindeki felç edici, saplantı yaratan, tekrar içine düşüren etkisini tartışır. Saplantılı zorunlu tekrar (*obsessive compulsive repetition*) olarak adlandırdığı, metropol tarafından yaratılan, fazla görsel yüklenmenin sonucu olan bir psikolojik tepkiden söz eder. Bu tepki biçimini, "kimliğin uzam içerisinde çözünmesindeki eksiklik" olarak tanımlar (s. 7). Uzama nüfuz edemeyen kimlik, uzamla üst üste biner. Bu haliyle kent, ardına geçilemeyen büyük bir ekrana dönüşür. *Metropolis*'te Olalquiaga kentlinin gövdesinin kentin uzamı içinde kaybolduğu ve bu gövdeye sınır çekilemediğini yazar. Gövdenin kaybolduğu bu kentte, içebakışın olanakları da yitirilmiştir. Metropolde sınırları kaybolmuş olan gövdenin bulunması gereken yerde pornografik ve acılı hazlar ortaya çıkar. Bu yok olmuş bir gövdeden türe-

yen, merkezi olmayan bir pornografidir. Olalquiaga bu tepki şekillerini zamansal sürekliliğin yok olması ve kimliğin kaybolan merkezinin yerine konulması isteği olarak tanımlar.

Metropolis, Benjamin'in gerçek deneyimin olanaklarının yok olduğunu söylediği uzamın anlatısı olarak okunabilir. *Metropolis* nesnesiyle tanışıklığını yitirmiş, nesnesinden bakışına cevap alamayan kişilerin dünyasıdır. Bu dünyada gövde, içinde sıkışmış olanı uzam içinde çözünerek açığa çıkaramaz ve sonsuz bir tekrarın içine düşer.

Benjamin için, deneyim kaybolduğu yerde tekrar başlar. Kişileri aşırı algı yüklemesinden koruyan bilinç, algılanan dünyayı benzerlerin iç içe geçtiği, ayrımların kaybolduğu, anlaşılır ve işlevsel bir uzama indirger. Tekrarın yok edilmesi için belleğe ulaşılması ve gündelik tekrarın kaynağı metronomun kırılıp, çoğulluğu basitleştiren algı yapılarının yırtılması gerekli gibidir. Benjamin algının kendi nesnesiyle bir uzlaşmanın, simetrinin ve eşzamanlılığın sonucu olarak ortaya çıkmasını gerekli görür. Bu çocuğun nesnesiyle kurduğu iletişimin tanımıdır. Çocuğun bakışı işlevselliği ve asimetriyi kırarak işe yaramaz görülenin yeniden kullanıma sokulmasını sağlar. Çocuk ele geçirdiği nesneyle aracısız bir iletişim kurar ve Benjamin'e göre nesneden yayılan *aura*'yı yakalar. Nesne çocuğun bakışıyla kendisini bir aracıya gereksinme duymadan açar. Benjamin için çocuk ayrıcalıklı görünün öznesidir. "Çocuğun bakışı nesnelere yakınlığı içerir. İsimlerle isimlenen arasında eşitlik kurar" (Benjamin'den alıntılayan Volin, s. 162). Çocuk nesneyle ilgili ilk izlenimin sahibidir ve yetişkinlerin bakışında ortaya çıkan nesneyi niteleyenle nesne arasındaki mesafeyi kapatır. Çocuk en ilgisiz maddeleri toplayarak elindekileri kendi oyununun parçası yapar ve terkedilmiş olanda sıkışıp kalmış geçmiş parçalarını açığa çıkartır.

Proust'un çocukluğun ilk izlenimlerini yakalama isteği de çocuğun aracısız algısının doğru bir geçmişi tasarlayabilmenin yolu olabileceğini düşünmesindendir. Çocuk etrafına bazı tasarımların çerçevesinden bakmaz ve algısının nesnesi sanki tarih öncesinden, kronolojiden kovulmuş olandan çıkıp gelir. Çocuğun bakışı arkeolog gibi en işe yaramaz görünenden hareketle tarihi en başından kurmaya girişir ve bu yönüyle yıkıntıların içinde, Benjamin'in arkasını dönmüş tarih meleği gibi, kaybolana tanıklık eder gibidir.

Çocuk, Benjamin'in gözünde bir toplayıcıdır (*rag-picker*). Yıkıntıların arasında, yok olmak üzere olanı derleyerek kurtarır. Toplayıcı metaforu Benjamin için özgürleştirici olanı tanımlar. Toplayıcı, tarihdışı olanı yeniden kullanıma sokarak bastırılmış olanın geri dönmesine aracı olur ve soyu tükenmekte olana tanıklık ederek Benjamin için gerçek sayılanı günyüzüne çıkarır. Gilloch Benjamin'in özgürleştirici saydığı yöntemi tanımlar: "Soyu tükenmiş olanda, yıkıntıda doğru olanın içeriğini bulmak; tarihi geriye doğru, yıkıntıların içinden okumak Benjamin'in yöntemidir" (s. 14).

Koleksiyoncu bilinçle yürüttüğü toplama işlemi ile Benjamin için ayrıcalıklı bir toplayıcı olur. Topladıklarını kendi işlevinin çok dışında bir araya getirir. Benjamin de topladığı kitapları okuma gereğini içinde duymaz. Koleksiyonun parçaları kendi işlevinin dışına çıkmıştır. Koleksiyon bu yönüyle içine yerleştiği yapının bütünselliğini ve türdeşliğini bozarak, bu yapıya kulanışsız olanı monte eder.

Modern yapı işlevsiz olanı dışlar ve periferiye atar. Toplayıcı periferide dolaşarak atılmış olan nesneyi toplayıp yeniden merkeze taşır. Benjamin bu nedenle kentin düzeninin dışındaki dilencileri, fahişeleri, aylakları, toplayıcıları kentin akılla kurulmuş anlam evreni içinde birer kırılma olarak okur. Bu insan grupları tarihdışını seslendirir ve yaşamı yıkıntıların içinde kurmaya çalışırlar. Bu insanlar Modern yapının dışladığı bir geçmişin belleği gibi kentteki kalabalığın içinde dolaşarak yıkıcı bir görsel etki yaratırlar. Poe'nin *Kalabalıkların Adamı* adlı hikâyesindeki kişi bu insanların bir anlatısı, prototipi sayılabilir. Kalabalıkların adamının peşine düşen ve bir fizyonomist gibi nesnesiyle iletişime girmek isteyen kişiye hiçbir bilgi vermez. "Derisi *hortulus animae*'den daha kalın olan bu adam" yıkıntıların içinden getirdiği dehşet verici yükle kalabalıkların içinden çıkmaz. Kalabalıkların adamı aracısız algının sonucunda çarpılmış gibidir ve görenleri ürkütür. Urkünç olan, kovulmuş ve bastırılmış olanın toplayıcı tarafından geri getirilmesidir.

Benjamin'in kurduğu çerçeve içinde periferi hiç beklenmedik şekilde deneyimin uzamı olur. Yıkıntıların, atılmış ve işe yaramaz olanın içinde yaşanan deneyimdir bu. Benjamin'in tarih meleği, ilerlemenin amansız rüzgârına kapılmış giderken, arkasını dönerek yıkıntıların içinde yükselen geçmişe tanıklık eder; yok olmakta olanın ve dolayısıyla doğru olanın anlatacağı son anlatıyı dinler. Bu yolla "yok olmakta olan, modası geçmiş nesne kurtarılır ve kendi hikâyesini anlatır, nesne sessizliğin ve görünmezliğin içinden açığa çıkarılır" (Gilloch, s. 9). Kaybolmak üzere olanın anlatısı, kent içindeki gizli arkeologların eliyle gündelik olanın içine yeniden yerleştirilir.

KAYNAKLAR

Beckett, Samuel, "Memory, Habit, Time", Bloom (der.), *Marcel Proust's Remembrance of Things Past* (1987) içinde, Chelsea House Publishers, NY.

Benjamin, Andrew, "Tradition and Experience: Walter Benjamin's Some Motifs in Baudelaire", Benjamin A. (der.), *The Problems of Modernity* (1989) içinde, Routledge,NY.

Benjamin, Walter, *One Way Street and Other Writings* (1985), (çev. Edmund Jephcott), Verso.

------ *Reflections* (1986), (çev. Edmund Jephcott), Shocken Books, NY.

—— "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Pasajlar* (1993) içinde, (çev. Ahmet Cemal), YKY, İstanbul.

Bonnet, Henry, "Proust and Bergson", Bucknall (der.), *Critical Essays on Marcel Proust* (1987) içinde, G.K. Hall & Co, Boston.
Deleuze, Gilles, *Bergsonism* (1988), (çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam), Zone Books, NY,
Game, Ann, *Undoing Social: Towards a Deconstructive Sociology* (1988), Open University Press, Cambridge.
Gilloch, Greame, *Myths and Metropolis: Walter Benjamin and the City* (1988), Polity Press, Cambridge.
Gray, Margaret, *Postmodern Proust* (1992), University of Pennsylvania Press.
Kristeva, Julia, *Proust and the Sense of Time* (1993), Columbia University Press, NY.
Kolakowski, Leszek, *Bergson* (1985), Oxford University Press, Oxford.
Olalquiaga, Celeste, *Metropolis* (1995), Routledge, NY.
Rousseau, George, "Vitalism", Burwick, F. ve Douglas, P. (derl.), *The Crisis of Modernism: Bergson and Vitalist Controversy* (1992) içinde, Open University Press, Cambridge.
Schwartz, Sanford, "Bergson and Politics of Vitalism", Burwick, F. ve Douglas, P. (derl.), *The Crisis of Modernism: Bergson and Vitalist Controversy* (1992) içinde, Open University Press, Cambridge.
Simmel, Georg, "Metropol ve Zihinsel Yaşam" (1996), (çev. Bahar Düzgören), *Cogito.*
Volin, Richard, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption* (1994), University of California Press, London.

FORM, NORM VE DİĞER KOMİKLİKLER

Daryo Mizrahi

Karagöz denince aklınıza ne gelir? Benim aklıma semiyoloji, iletişim, kültürel formlar ve normlar arasındaki tarihsel dinamikler, genelde sanatın, özelde komedinin işlevi gibi konular geliyor. Bu yazının amacı şu: Türk gölge tiyatrosunu "eski bayramlar" nostaljisinden ve kaybolmaya yüz tutmuş bir halı motifinden söz edercesine kullanılan "Karagözü canlandıralım" söyleminden kurtarıp semiyolojinin, iletişim kuramlarının terminolojik dünyasına naklet-mek. Bu zihinsel taşınmayı topyekûn gerçekleştirmek bu yazının sınırını aşıyor. Burada ancak, böyle bir taşınma esnasında ve sonrasında bizi ne gibi ödüllerin beklediğini ve bu ödüllerin bu yorgunluğa değeceğini göstermeye çalışacağım. Yani, bu yazı merak uyandırmaktan daha öteye gitmeyecek. Her taşınmada olduğu gibi burada da tozlanmış klişeler ve eskimiş imgeler bizi bekliyor. Üstelik, Türk gölge tiyatrosu ile ilgili yıllardır zihnimize yerleşmiş kalıplara bakınca, bu taşınmanın bir evden komşu eve değil, bir mahalleden başka bir mahalleye, belki de başka bir şehre olacağını kestirebiliriz.

Türk gölge tiyatrosunu birkaç düzlemde incelememiz gerekir:

a. *Tür* analizi, yani komedi/eğlence türü olarak İstanbul'da gelişmiş bir gösteri türü. Bu düzlem bize toplumsal hafızada ve gündelik pratikte, yani kültürel haritada gölge tiyatrosunu nereye yerleştireceğimizi gösterir: Bir gösterinin başka zaman ve mekânlarda gerçekleşen aynı tür başka gösterilerle olan ilişkisi ve bir gösterinin gösteri çerçevesi dışındaki dünyayla olan ilişkisi.

b. *Tiyatro semiyolojisi*, yani bir sanat biçimi olarak gölge tiyatrosu: Bir tür olarak Karagöz performanslarının gelişmesinde, başka tür gösteri sanatlarına (aktörlü tiyatro, ortaoyunu, kukla, vs.) kıyasla gölge tiyatrosunun etkisi ve katkısı nedir?

c. *Metin/performans* analizi, yani başından sonuna bir gösterinin analizi: Osmanlı gölge tiyatrosu, işlevine ve amacına uygun olarak, nasıl bir gösteri oluşturmuş? Bir buçuk saatlik bir gösteri nelerden oluşuyor? Gösterinin yapısı ve içeriği nedir?

Uyarı: Bu yazıda Türk gölge tiyatrosu derken kastettiğim Osmanlı İstanbulu'nda on altıncı yüzyıldan yirminci yüzyıl başına kadar yaşayan gösteri türüdür. Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen ve ne yazık ki günümüzde Karagöz dendiği zaman aklımıza gelen çağrışımların tek kaynağı olan gösterilerin Osmanlı dönemindekilerle pek ilgisi yoktur. Evet, kuklalar aynı kuklalardır ancak metin ve tür analizi sonucu görürüz ki işlevleri ve tatları farklıdır. Vizyona yeni giren James Bond filmine gidip tatsız bir romantik komediyle karşılaşmak gibi bir hayal kırıklığıdır yeni gösteriler. Bu anlaşılabilir bir durum çünkü toplumsal çerçeve olarak İstanbul aynı İstanbul değildir. Dolayısıyla bu dünyayla etkileşen Türk gölge tiyatrosunun temel direklerinden biri yok olmuştur. Bu kökten değişikliğe rağmen, aynı tür gösterilerin, geçmişin kalıntısı olarak günümüzde sanki hâlâ tek tük de olsa sergilendiği gibi bir izlenime kapılmamızın tek nedeni imge düzeyinde kuklaların aynı gözükmesidir. Bu da, türün devamına değil görsel göstergelerin anlam oluşturmadaki kolaycılığına ve önceliğine işaret eder.

Nasıl Bir Tür?

Karagözün bir tür olarak incelenmesi bize temel parametreleri verir:

1. *Toplumsal* çerçeve: Etnik-dini-kültürel çeşitliliğe sahip bir imparatorluğun başkenti.
2. *Sanatsal* çerçeve: Gösterinin temel amacı olarak seyirciyi güldürmek/eğlendirmek.

Toplumsal Çerçeve: Çeşitliligin İdaresi

Ondokuzuncu yüzyıl demografik verilerine baktığımızda İstanbul nüfusunun %45-50'sinin müslüman, %15-20'sinin Rum, %15-20'sinin Ermeni, %12-15'inin yabancı uyruklu, %5'inin Yahudi, %1-2'sinin de Katolik, Protestan, Latin ve Bulgar olduğunu görürüz. Bir kalem altında toplanan müslüman grubun içindeki etnik-kültürel farklılaşmayı da hesaba katarsak (Türkler, Araplar, İranlılar, Azeriler, Boşnaklar, Arnavutlar, Lazlar, Çerkezler, vb.) İstanbul'un dil, din ve kültür çeşitliliğinin yüksek olduğunu söyleyebiliriz.

Üstelik bu çeşitlilik, birbirinden yalıtılmış kültür adacıkları halinde değil, şehrin gündelik hayatında iç içe geçmiş bir haldeydi. Bunu sağlayan en önemli unsur mesleki ihtisaslaşmaydı. Bir İstanbullu gündelik hayatı içinde gereksinim duyduğu mal ve hizmetleri karşılarken değişik etnik/dini gruplarla etkileşim içindeydi. Bunu doğrulayacak metinler de mevcuttur. Evliya Çelebi onyedinci yüzyıldan örnek verirken, hangi zanaatların kimler tarafından icra

edildiği ile ilgili bir liste hazırlar: Bozacılar: Tatar çingeneler / Meyhaneciler: Rum, Ermeni, Yahudiler / İbrikçiler: Lazlar / Kasaplar: Yeniçeriler / Seyisler: Araplar / Sütçüler: Mısırlılar / Ciğerciler: Arnavutlar / Kaldırımcılar: Arnavutlar / Tuğlacılar: Ermeniler / İpek ve atlas tacirleri: Yahudiler / Şerbetçiler: Türkler,... Evliya Çelebi Avrupa ve Asya'daki gezileri sırasında toplam 147 ayrı dil konuşulduğuna şahit olmuştur.

On sekizinci yüzyıl başında ise İngiliz büyükelçisinin karısı Lady Montagu İstanbul'daki dilsel/etnik çeşitliliği şöyle anlatır: "Babil kulesini andıran bir yer; Pera'da Türkçe, Rumca, İbranice, Ermenice, Arapça, Farsça, Rusça, Slovakça, Almanca, Hollandaca, Fransızca, İtalyanca ve Macarca konuşuyorlar; ve daha beteri, bunlardan on tanesi benim evimde konuşuluyor. Seyislerim Arap, kâhyalarım Fransız, İngiliz ve Alman, hemşirem Ermeni, hizmetçilerim Rus, yarım düzine uşağım Rum, yardımcım İtalyan, yeniçerilerim Türk ve ben, burada doğanlarda olağanüstü etkilere yol açan bu ses karmaşası içinde yaşıyorum."

Osmanlının başkent idaresi şu basit ilke temeline oturmuştu: Düzen bozulmasın. Şehir sokaklarında kimin kim olduğu belli olsun. Sosyal ve dini hiyerarşiler görsel olarak biçimlensin, kimin yönetici kimin yönetilen, kimin müslüman kimin hıristiyan/yahudi olduğu imgeler yoluyla anlaşılsın. Buna cinsel düzlemi de ekleyelim: Kadın ve erkeklerin şehir mekânlarında ne ölçüde birbirlerine yakınlaşabilecekleri de kontrol altında olsun. Bunu sağlamak için de hangi dini grubun ne renk ve hangi kalitede elbise giyeceğini anlatan, hiyerarşinin imgeler düzeyinde korunması gerektiğinin altını çizen, kadınların erkeklerle "haşır neşir" veya "başı boş" olma durumlarını mümkün olduğu kadar kontrol altında tutmaya çalışan yüzlerce resmi belge vardır.

İlk bakışta son derece katı ve biçimsel gelen bu tutum aslında göstergelerin çeşitliliğini ve bu göstergelerin çağrıştırdıkları anlamların zaman içinde aynı kalmasını sağlamaya yöneliktir. Daha doğrusu istenen budur. Çok biçimlilik herkesin eşit olduğu anlamına gelmez ancak toplumda var olan çokluk imge düzeyinde ortaya çıkar ve kabul edilir. Bu tutum, Cumhuriyet döneminde gördüğümüz (toplumsal çeşitliliği tek bir biçim altında toplamaya çalışan, bu çeşitliliği kamu mekânından ve söylem düzeyinden silen/unutturan) kontrol biçiminin tersidir.

Sanatsal Çerçeve

Form+Tarih=Norm, ya da Biçimlerin Rasgeleliği

Genelde sanatın ama özellikle de komedinin dayandığı temel nokta, form ve norm ya da biçim ve anlam arasındaki ilişkiyle oynamaktır. Formlar rasgeledir ama normlar değildir. Örnek vermek gerekirse, büyüğe saygı ifadesi olarak el öpmeyi alalım. El öpme hareketi karşınızdakinin saygınlığını ve yaşlılığını kabul ettiğinizi gösterir. Ama başka bir toplum, bunu göstermek için bambaşka bir hareketi, örneğin diz çökmeyi seçmiş olabilir. Yani, tıpkı elma olarak sınıfladığımız nesneyi rasgele bir sesle "elma" sesiyle tanımladığımız gibi, büyüğe saygı gibi çok daha karmaşık bir kültürel anlamı belirtmek için rasgele bir hareketi gösterge olarak kullanırız. Saygı anlamı, harekete içsel değildir. "Elma" sesiyle elma nesnesi arasında nasıl nedensel bir bağ yoksa, "saygı" anlamı ile el öpme ya da diz çökme arasında nedensel bir bağ yoktur.

Önemli not: Bu rasgelelik söz konusu topluma dışardan bakan bir perspektif için geçerlidir. Yani ben Mars'tan gelmiş bir antropolog olsam, Türk toplumunda hangi anlamların hangi göstergelerle özdeşleştiğini, bu toplumun kültürel sözlüğünü ortaya koyabilirim. Ancak bu toplumun bir üyesi için böyle bir rasgelelikten söz etmek çok zordur. Çünkü formlar, tarihsel süreç içinde belirli anlamlar ve çağrışımlarla donanırlar ve norma dönüşürler. Türkçe konuşan biri, bir sabah kalktığında, "madem göstergeler rasgeledir o halde elmaya artık 'elma' değil de 'murf' diyorum" deme özgürlüğüne sahip değildir. Daha doğrusu sahiptir ancak başka bireylerle anlaşma beklentisinden vaz geçmek zorunda kalır.

İşte sanatın en önemli avantajı tam da buradadır. Kurallar, beklentiler, tarihsel yük ve çağrışımlarla artık katılaşmış, mutlaklaşmış, kalıplaşmış olan gündelik pratik ve toplumsal anlamlar dünyasına bağlı değildir. Bir tiyatro gösterisi, başladığı andan itibaren kendi kodlarını, gösterge sistemini oluşturabilir. Zaman ve mekânla sınırlı olan kendi dünyasıyla dışardaki dünya arasındaki ilişkiyi belirleyebilir. Gündelik dünyayı, o dünyanın içindeyken yapamayacağı bir şekilde parçalayabilir, alışılagelmedik bir biçimde yeniden oluşturabilir, kodlar sistemini tersyüz edebilir.

Güldürmek Ciddi Bir İştir

Diğer türlere oranla komedinin daha sık başvurduğu bir yöntem, toplumsal kuralları, yani alışkanlık ve beklentilerimizle kurduğumuz o anlamlar dünyasını parçalamaktır. Dil gündelik hayatta bir anlaşma aracı ise, komedide yanlış anlamaların, iletişim kuramamanın kaynağıdır. Gündelik hayatta kalıplaş-

mış ve kalıplaşmış olduğu için de bizi her an amaca uygun yeni göstergeler ve imgeler yaratmaktan kurtaran davranışlar, komedide bütün tuhaflıklarıyla ve rasgelelikleriyle gözler önüne serilir.

Karagöz gösterilerinin bu kadar uzun bir zaman var olmalarının, çok popüler olmalarının ve de değişik tabakadan her türlü İstanbullu'yu güldürebilmelerinin nedeni, İstanbul'un gündelik hayatını düzenleyen kuralları başarılı bir biçimde tersyüz edebilmeleridir. Her yaş ve tabakadan insanı, kadını ve erkeği aynı ölçüde ilgilendiren toplumsal çerçeve ve kurallar, Karagözcünün seyircisiyle bağ kurabilmesini sağlıyordu. Yukarıda belirttiğim gibi, dil çeşitliliğinin bu kadar çok olduğu bir şehirde İstanbullular'ı güldürmenin garantili yolu, dili bir anlaşma aracı olarak değil, anlaşmazlıkların kaynağı olarak göstermekti. Yine aynı şekilde, kadın ve erkeğin ne zaman ve ne ölçüde yakınlaşabileceğinin kontrol edildiği bir şehirde, bu kuralların çiğnenmesinin ve gündelik pratikte mümkün olmayan durumların sadece söylem düzeyinde değil fiiliyatta da gerçekleşiyor olmasının (bu, temsili bir gerçeklik bile olsa; kadın ve erkekler cansız kuklalar bile olsa) eğlendirici ve güldürücü etkisi çok önemli. Gösteri bittiğinde, yapay ışıklar sönüp güneşin ışıkları sokakları aydınlattığında, perdede tersyüz edilmiş dünya tekrar kurallarını işletmeye başlar ancak bir farkla: Artık gündelik pratik, deşifre edilemeyen ya da söylem düzeyine çıkamayan bir normlar ve kurallar dünyası değil, rasgeleliğine güldüğümüz ve tersyüz edebildiğimiz bir yazboz dünyasıdır.

Cumhuriyet döneminde Karagöz oyunlarının devam etmemesinde, toplumsal çerçevedeki değişiklikler kadar, kurallar ve sanatsal bağlamlar arasındaki sorunlu ilişkinin rolü büyüktür. Gündelik pratiği belirleyen kuralların alaya alındığı, tersyüz edildiği sanatsal bir bağlamın bağımsızlığı kabul edilmemiş (ne demişler: "sanat toplum içindir"), normların söylem düzeyinde bile olsa deşifre edilmesine izin verilmemiştir. Hatta, popüler kültürün bir parçası olduğu için Karagöz'den modernist projenin benimseticisi olarak yararlanma fikri doğmuş ve bu amaçla içler acısı ısmarlama Karagöz metinleri de yazdırılmıştır.

Tiyatro Semiyolojisi

Kuklanın Gösterge Olarak Özgürlüğü

İstanbul'a gelen bir Fransız seyyah, Karagöz gösterilerindeki açık saçıklık karşısında çok şaşırmış ve Türk arkadaşına şöyle demişti: "Sizi anlamıyorum. Sokakta o kadar mutaassıp olan, kadınların peçelerinin ucunu bile açmasına izin vermeyen sizler, bu kadar açık saçıklıktan zevk alıyorsunuz. Üstelik bunları

çocukların da seyretmesine göz yumuyorsunuz!" Türk arkadaşı da "ama bunlar sadece kukla" diye cevap vermiş ve biraz sonraki sohbet esnasında, Paris'teki tiyatro temsillerinde gerçek oyuncuların, kadın ve erkeklerin sahnede el ele tutuştuklarını hayretler içerisinde öğrenmiş. Gerçekten de, Fransa'da sahnede ele ele tutuşan kadın ve erkek oyuncu cinsel gerçeklik olarak daha fazla "ileri gitmişlerdir". Halbuki iki deri parçasının üst üste binmesi, temsiliyet düzeyinde değil ama gerçeklik düzeyinde çok daha "zararsızdır." Bu bize sanatsal çerçevenin gündelik normlar dünyasından bağımsızlık derecesini de verir. Sokakta kadın ve erkeğin el ele tutuşması, öpüşmesi ne kadar yasaksa, tiyatro sahnesinde de kadın ve erkek oyuncuların "rol icabı" öpüşmesi aynı derecede yasaktır. Ama iki kuklanın, yani iki cansız cismin çok daha ileri derecede açık saçık sahneleri aynı kurala tabii değildir. Olay bir temsiliyetten ibarettir, gerçeklikten değil ("ceci, ce n'est pas une pipe").

Göstergeler için cansız nesneleri kullanmak hem aktörlerle yapılamayanı yapmamızı (örneğin, Karagöz'ün cinsel organını sergilememizi), hem de çok daha dolaysız bir gösterge oluşturmamızı (bir karikatür veya illüstrasyon gibi, neyi vurgulamak istiyorsak onu öne çıkarmamızı) sağlar.

Sesler ve Anlamlar

Yeni doğmuş bir bebekle konuştuğumuz zaman sesimizin tonu ne söylediğimizden daha önemlidir. Önemli olan onunla bağ kurmak, güven vermek olduğu için, bağıra bağıra "seni seviyorum" demek yerine yumuşacık, sıcak bir sesle meclis tutanaklarını kulağına fısıldamanız daha etkilidir. İletişim çok işlevlidir ve her iletişim sırasında bir işlev öne çıkar, neyin nasıl söylenmesi gerektiğini belirler. Bir haber metninin okunuşu, siyasal bir toplantıdaki konuşma, iki sevgilinin fısıldaşmaları, üniversitede bir ders ... birinde etkili olan söylem diğerinde bir felakete neden olabilir. Amaca yani çerçeveye uyumluluk, iletişimin başarısının temel ölçüsüdür.

Karagöz gösterisinin temel amacı seyirciyi güldürmektir. Bunun için gölge tiyatrosunun görsel unsurlarından (çok parçalı ve her tarafı sallanan kuklalar kullanmak, onları alt alta, üst üste döğüştürmek, değişik boy kuklalar yaratmak, vb.) yararlanmakla beraber güldürünün dayandığı temel noktalardan biri dildir. Karagöz gösterisi, yukarıda belirttiğim (ve "normal" olan) iletişimin çerçevesi ile seçilen söylem arasındaki uyumu değil, uyumsuzluğu ve anlaşamamayı öne çıkarır. Aslında bunu yaparken kendi çerçevesiyle (güldürme amacıyla) tam bir uyum içindedir.

Karagöz gösterisi, uyumsuzluğu ve anlaşamamayı nasıl canlandırır? Gündelik pratikte üstünde durmadığımız, kapalı bir kutuyu elden ele geçirir gibi

kullandığımız dili temel parçalarına ayrıştırır ve bu parçaları yeniden, bu sefer alışılagelmedik bir biçimde birleştirir. Böylece ses ve anlam arasında genelde tarihsel olarak, özelde de belirli bir iletişim çerçevesi için oluşan beklentilere ters diyaloglar yaratır. Bunu için başvurduğu yöntemlerden belli başlıları şunlardır:

1. Kelimelerin semantik boyuttaki değil sadece ses boyutundaki çağrışımlarını harekete geçirmek.
2. Kelimelerin seslerini dolayısıyla bütünlüklerini bozmak.
3. Ses olarak uyumlu ancak anlam olarak uyumsuz kelimeler kullanmak.
4. Sesleri aynı, anlamları ayrı kelimelerin duruma en uygunsuz olanını kullanmak.
5. Kalıplaşmış sözleri, deyimleri parçalayarak bütünsel anlam yerine tek tek kelimelerin sözlük anlamlarını kullanmak.
6. Kelimeleri sözlük anlamlarıyla değil genelde cinsel ya da tamamen ilgisiz boyuttaki başka bir anlamın göstergesi olarak algılamak.
7. Bir kelimenin semantik düzlemdeki komşularının tamamını (eş anlam, yakın anlam, karşıt anlam, vb.) diyalogu öldürürcesine harekete geçirmek.
8. Gramatik olarak doğru olan ancak hiçbir anlam ifade etmeyen cümleler kurmak.

Birkaç Ekleme

Karagöz tek kişilik bir gösteridir. Bütün tipleri konuşturan, hareket ettiren tek bir kuklacıdır. Bunun komedi açısından önemli bir yararı gösteri ritminin çok iyi kontrol edilebilmesidir. Yukarıda sıraladığım dil canbazlıkları tek bir merkezden, seyirciyle kurulan ilişkinin niteliğine uygun olarak birbiri ardına sıralanabilir.

Karagöz iki boyutludur. Seyirci ile kuklacı arasında bir perde gerilidir. Seyirci kuklaların perdede sağa sola hareketlerini izler. Ne kuklaları oynatanı ne de konuşmaların kaynağını görebilir. Görsel ve işitsel göstergeler arasındaki bu ayrılık, yani konuşmaların "kaynağını" görememek, komediyi sağlamlaştırır: Dil oyunlarının temeli olan ses ve anlam arasındaki bağ kopukluğu için en uygun tiyatro türü gölge tiyatrosudur.

Karagöz gösterisinin seyircisi küçük bir gruptur. Bir meydan tiyatrosu ya da bir kaç yüz kişiye sergilenen sahne gösterileri ile karşılaştırılınca, gölge tiyatrosunun 25-30 kişilik seyircisi daha samimi bir çerçevenin çizilmesine olanak sağlar. Kuklacı, karşısındaki küçük grupla daha elle tutulur bir bağ kurabilir, güldürünün dozunu, ritmini ve düzeyini daha somut verilere göre ayar-

layabilir. Yani, güldürme amacına ulaşmak daha garantili olabilir. Tabii, bu avantaja şunu da ekleyebiliriz: Küçük bir grubun perdedeki cinsel ve dilsel "edepsizliklere" suç ortağı olması birkaç yüz kişiye oranla daha kolaydır. Üstelik, Karagöz oyunları geceleri sergilenir. Ay ışığı, gündelik yaşamı düzenleyen kuralların tersyüz edilmesi için güneş ışığına göre daha uygundur.

Yazının başında kendimi merak uyandırmayla sınırlı tutacağımı belirtmiştim. Buna uygun olarak burada detaylı bir metin/gösteri analizine girmeyeceğim. Yalnızca şunu belirtebilirim: Bir buçuk saatlik bir gösteri sırasında önce iletişimi mümkün kılan kodlar, kalıplar, alışılagelmişlikler iflas eder; ses, anlam, bağlam ikilemleri yaratılarak dilin ve iletişimin rastgeleliği, kurmacalığı ön plana çıkarılır. Daha sonra ise gündelik yaşam normları iflas eder; ses ve söylem düzeyinde yeni ikilikler yaratılarak dil komedisinin yelpazesi genişletilir; cinsellik ve diğer alanlarda durum komedileri yaratılarak kurallar deşifre edilir.

Bu yazı, zihinsel haritamızda yer almayan, pek önemsemediğimiz ve ölü bir geçmişe ait olarak algıladığımız Türk gölge tiyatrosunu bambaşka bir çağrışımlar dünyasına taşımak, o ilk adımı attırmak amacıyla yazıldı. Bu ilk adımda da, metnin hangi toplumsal ve sanatsal düzleme/çerçeveye bağlı olarak değerlendirilebileceği daha çok yer tuttu. Bir sonraki adımda, yani yolculuk sırasında, buluşmak üzere.

P I E R R E E T G I L L E S

Mehmet Ergüven

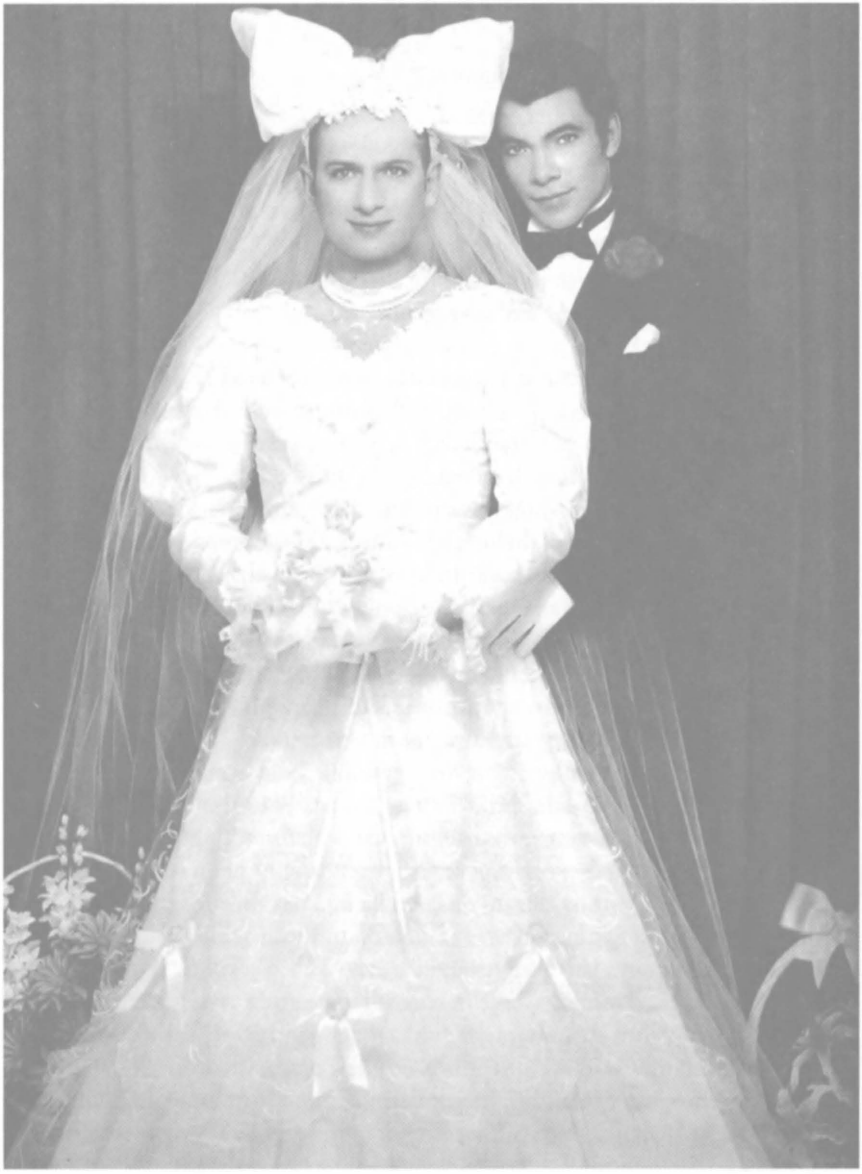
Bir Düğün Hatırası

Hera ile Zeus cinsel birleşmeden kimin daha fazla zevk aldığı konusunda uzlaşamayınca devreye Teiresias girer; yedi yıl kadın olarak yaşayan kör bilicinin yanıtı ise hiçbir kuşkuya yer bırakmaz: "Kadın ve erkeğin sevişirken aldıkları hazzı on parçaya bölebilsek, dokuzu kadına ait olurdu."

Doğurganlığı imleyen doğa dişidir; tıpkı dil gibi. Hiç kuşkusuz, burada söz konusu olan doğurganlık, belirsizliğe (mitos, dil) işaret eder. Buna göre belirli olan (logos), belirsizlikle kuşatılmaya mahkûmiyetin ötesinde, ister istemez ondan çıkmak zorundadır ilk önce. Dolayısıyla kaosun cinsiyeti olsa, bunun en fazla erkeğe ters düştüğünü kolayca söyleyebiliriz.

Doğrudan olmasa bile biçim/madde ilişkisi bağlamında bu konuya epey yer veren antik Yunan felsefesi, görünürde kadını aşağılayıp ikinci plana itmesine karşın, aslında düpedüz yüceltmiştir onu; en azından "belirlenmiş madde" olarak kadına atfedilen edilgenliğin önü, erkeğin "belirlenmiş biçim"de odaklanan etkinliğinden çok daha fazla ileriye açıktır. Platon'u anımsayalım: "... şimdilik şu üç türü kafamıza yerleştirelim: olanı, olanın olduğu yeri, bir de olanın kendisine göre meydana geldiği örneği; burada içine alanı (olan) anne, üreticiyi baba, bunlar arasında duranı da çocukla kıyaslayabiliriz. Şunu göz önünde tutmalıyız ki damganın görmeye imkân olan bütün şekilleri göstermesi gerekiyorsa bu damganın vurulduğu yatak, alacağı bütün şekillere sahip olmadıkça bu sonuca elverişli olmaz. Gerçekten kendi içine giren şeylere benzeyen tarafı olsaydı, karşıt yahut da tamamıyla başka özler gelip içine girince onların şekillerini iyice alamazdı, çünkü kendi öz çizgileri arada sırıtırdı. Demek ki bütün türleri içine alacak olan, bütün şekillerin dışında bir nesne olmalıdır" (*Timaios,* 50d). Anlatılan açıktır: Sınırsız biçim üretme gizilgücüyle birçok biçime

* Pierre et Gilles, bir ikilinin adı ve yapıtlarında kullandıkları ortak imza. Bir fotoğrafçı olan Pierre ile ressam Gilles biraraya gelerek yaşamlarını ve işlerini birleştirirler, fotoğraf ve resim tekniklerini karışık kullandıkları birçok çalışmada model de sıklıkla çiftin kendileridir. Bu yazıdaki iki örneği aldığımız albüm, *Pierre et Gilles* adıyla 1997 yılında Taschen tarafından yayımlandı. (y.n.)



Pierre et Gilles, *Düğün*, model: Pierre ve Gilles, 1992

sahip olanın hiçbir *belirli* biçimi yoktur. Belirsizlik (edilgen, dişi), biçim ile tükendiği için yeni biçim arayışını zorunlu kılan oluş'un (genesis) temsilini üstlenmiştir böylece – ve hiç şüphesiz bütün bunlar açık yapıt poetikasının da özünde dişi olanla aynı paydayı bölüştüğünü gösterir bize.

Mitos (dişi, dil), evrenin denetim merkezi olarak akılla işbirliğine giren logos'un aksine, özü gereği bilinmeyen deneyimlerimizi (yaşantı içerikleri?) tanımlayıp sınıflandırma bağlamında *endogen* bir açıklama biçimi olmanın ayrıcalığına sahiptir. Dolayısıyla hayatın gizemli başlangıcını açıklama söz konusu olduğunda mitos ve dilin dişilik (yüceltilmiş anne imgesi?) ile özdeşleşen birlikteliği, daha doğrusu cinsel kimliği daima ilk sırada yer alır; dölyatağı, *natura naturans*'ın kaidesidir – ya da varlığını güvenceye aldığı yegâne sığınak.

Günümüzde giderek herkesin kendi sesiyle konuşma hakkına sahip olduğu postmodern etik, bir bakıma bu belirsizliği meşru kılma yönündeki çabaların sonucudur; *dichotomie* bozguna uğradığı ölçüde seçenekler arasındaki arayış geçerliğini yitirmeye başlamıştır artık – amaç, Mike Featherstone'un altını çizdiği gibi, "birbirine alternatif görünen şıklar arasında seçim yapmak değil, *her ikisini* bir araya getirmektir." Ancak, cinsel kimliğin sorgulanması bağlamında, burada vurgulanan husus transseksüelin ilgi alanına girmekten ziyade, "belirlenmemiş biçim"in uzantısında kadın olmayı tartışmaya açmaktır. Dişi, şıklar arasındaki seçimin iptalini meşru kılan zemindir.

Öte yandan, bir söyleşi esnasında bu konudaki düşüncelerini hiç çekinmeden dile getiren Felix Guattari de epey ışık tutar bize: "Kanımca çeşitli grup, kategori ve sıra dışı olanlar arasındaki ayrımı kaldırarak daha moleküler bir üçüncü düzlemi özgür kılmaya özen göstermeliyiz; ve burada türler arası karşıtlığı aşıp eşcinseller, transvestitler, uyuşturucu bağımlıları, sado-mazoşistler, kadınlar, erkekler, çocuklar, gençler, sanatçılar ve devrimcileri daha kaygan bir zemine çekmeliyiz. Bu düzlemde –ve özellikle benim ilgimi çeken de bu–, büyüleyici paradokslar çıkar önümüze; aslında *dünyadaki* cinsel etkinlik biçimlerinin tümü homo-hetereo karşıtlığı içinde yer almasına karşın, yine de bunların eşcinsellik, bir başka deyişle kadın-olmak dediğimiz şeye yakın olduğu görülür. Bütün bunları birbirine bağlamak güç, ama her şeye rağmen bunun doğru olduğuna inanıyorum."

Bütün bu verilerin ışığında Pierre et Gilles'in düğün fotoğrafına bakınca, önce cinsel kimliğin, ardından bu kimliğe göre rol dağılımının tartışmaya açıldığını görüyoruz; kadın/erkek ayrımının ironik bir biçimde sergilendiği bu sahnede, yağ tulumuna dönen düzanlam kendi üzerine devrilmiştir adeta. Muhayyel bir sıfır noktasına dek arınan mesajın apaçıklığı, sınırsız sayıdaki yananlamın üretimiyle yanlış bilinci sorgulama konusu yapar burada. Bu nedenle Pierre et Gilles'in düğün fotoğrafının kitsch olmaktan çok kitsch'i sorguladığına tanık olu-

ruz. Gilles, düzmece mutluluk vaadinin belgesini teşhir etmek üzere kadın rolüne geçerken, cinsel kimliğine sahip çıkan Pierre'in de en az kendisi kadar gülünç duruma düştüğünü göstermektedir bize; kadın rolündeki erkeğe talip olduğu için değil, karşı cinslerin birlikteliğini resmi sözleşme ile onaylayan düzende, damadın üstlendiği ısmarlama rolü deşifre ettiği için komiktir Pierre.

Ne var ki, Yunanca'da kurgu ile eşanlama gelen mitos sözcüğünün dişiyle aynı paydayı bölüşme koşulunu anımsadığımız zaman, bu fotoğrafa çok daha farklı bir perspektiften bakma olanağı buluruz. Buna göre antik Yunan'da anlatının iç mantığını samimiyet üzerine inşa eden kurgu, bu ve Pierre et Gilles'in tüm çalışmalarında geçerliğini yitirerek, açıkça kurgunun parodisine bırakmıştır yerini. Bir başka deyişle mitosun dünyaya ilişkin yorumu, bilinçli olarak yorumun karikatürüne dönüşmüştür bu örnekte. Buna göre kopma noktasına dek gerilen düzanlam, bir yanda yabancılaştırma öğesi ile flört ederken, öbür yanda da ıskalamaya başlamıştır onu; ıskalamaktadır, çünkü ardındaki mesajı fark etmeksizin Pierre et Gilles'in kurduğu tuzağa düşüp, komodin ya da duvarında bu yapıtlara cidden yer açmaya hazır hâlâ birçok insan vardır aramızda.

Herkes biliyor: Sınırlarına sığmaksızın kitsch'e meydan okuyan fırlama kitsch, sıra izleyicisine geldiğinde alabildiğine seçicidir – tıpkı öncü sanat gibi.

Derin Dondurucuya Düşen Gösterge

Kitsch, Adorno'ya göre katharsis'in parodisidir. Pierre et Gilles'in yapıtlarında ise doğrudan doğruya katharsis'in tiye alındığını görürüz. Düzanlam, koşulsuz mevcudiyetinin bedelini daima kendi altında kalarak öder burada – ya da şöyle formüle edelim: Mutlak düzanlam, ezici buyurganlığına önce kendisi teslim olduğu için sonunda bağlam boşluğu ile noktalanacak sonsuz sayıdaki yananlamın kuşatması altındadır.

Kitsch, sentaksı kuklaya çevirme özlemiyle ayakta durur. Dolayısıyla klasik sanat yapıtında sentaktik öğelerin dikkate alınması ile farklı yaklaşımları meşru kılan yorumlama etkinliği, kitsch'te köklü bir değişime uğrar; ve hiç şüphesiz, bu farklılığın kökeninde gidimsiz dil ile düzanlam arasındaki uzlaşmaz çelişki yatmaktadır. Öte yandan, kitsch'in sürekli kekelemek zorunda kalması, dilin yetersiz kullanımından ziyade, yanlış dil seçiminden kaynaklanır. Bir başka deyişle kitsch'in mutluluk vaadinde sahte olan içerik değil –mutluluk vaadi sanat eserinin en doğal hakkıdır–, dile ihanet eden biçimdir.

Pierre et Gilles'in yaratıcı üretim adına öngördükleri özgür devinim alanı, kitsch'in kekelemek zorunda kaldığı heceler arasındaki boşluktur. Bu yüzden alabildiğine hassas bir noktada var olan bu foto-resimleri (resim-foto?) gerçek

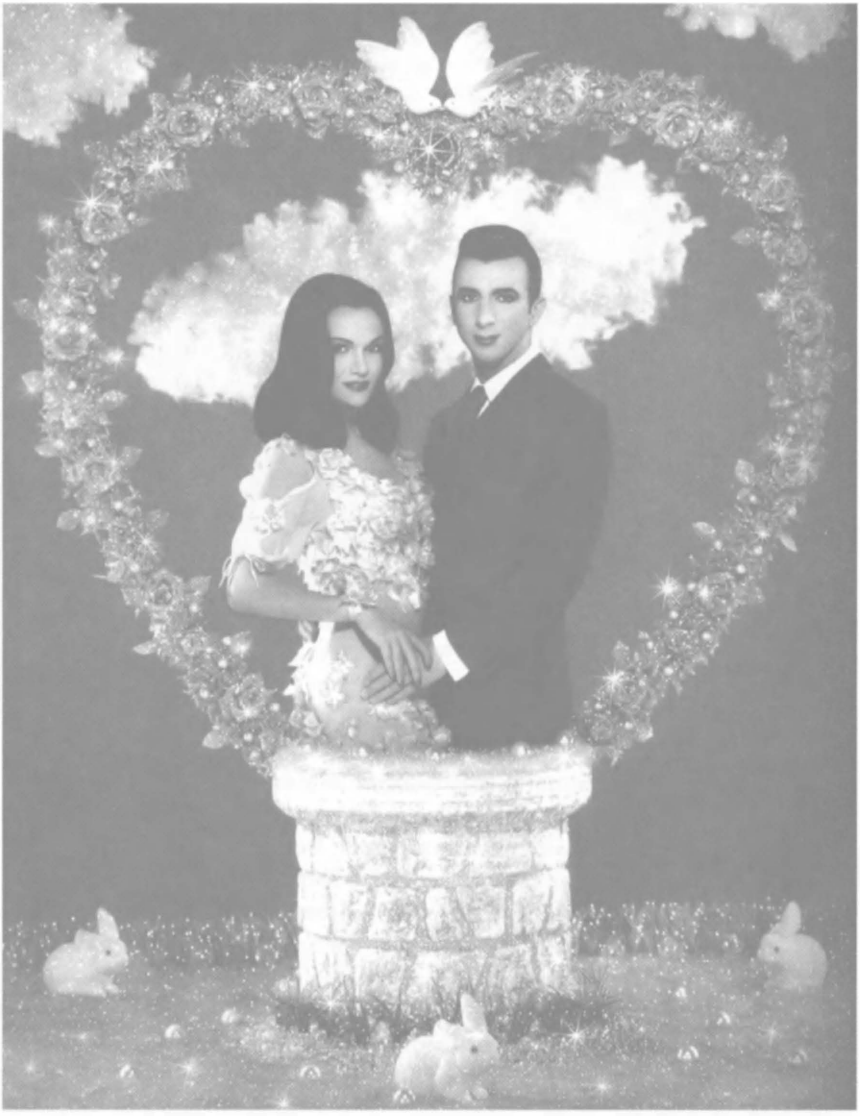
A Love-Nest... Just for Two, İngiliz kartpostalı, Keskin Color Ltd. Şti. tarafından kopyalanmış

sanat yapıtı ile aynı kefeye koymakta epeyi zorlanırız – panzehir, her şeye rağmen zehirden üretilmiştir: "Kitsch'e karşı çıktığımız yok; ama ortaya koyduğumuz işlerin sadece onunla tanımlanabileceğine inanmıyoruz."

Kitsch, yorgun hayal gücüyle beslenir; ilk imge, yeni izlenimler ile olgunlaşma yerine, olsa olsa daha da hamlaşır burada. Bu bağlamda kitsch'in en çarpıcı örneklerine rastladığımız *yuva*'yı ele alalım. Yuva, imge olarak tüm mekân deneyimlerimiz arasında ilk sırayı alır; öyle ki, yeryüzünde hiçbir şey ana rahmine ondan daha yakın değildir – ev korur, yuva kucaklar; evde düş kurarız, yuva ise kurduğumuz düştür.

Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*'nda bu düşsel mekânla ilgili yaygın imgeyi kuş yuvası ile karşılaştırırken bir dizi ipucu verir bize: "Doğruyu söylemek gerekirse, kuş yuvasına ilişkin imgelerin *insanla ilgili* olarak değerlendirilmesinden daha saçma bir şey olamaz. ... Yumurtadan çıkan kuş için yuva, çıplak derisinin üstünde tüyler çıkmadan önce, bedenini dıştan kaplayan bir tüy örtüsü gibidir. Ne var ki, bu kadarcık bir şeyi insana özgü bir imgeye dönüştürmek ne aceleciliktir! ... 'yaşanan yuva', çıkış noktası sakat olan bir imgedir."

Tüm bu verilerin ışığında kitsch kartpostalı ile Pierre et Gilles'in *Aşkın Gizemi*'ni yan yana koyunca, birçok şey kendiliğinden düzlüğe çıkıyor – "yaşanan yuva"yı dölyatağının metaforuna çeviren hayal gücü, yine Bachelard'a gö-



Pierre ve Gilles, *Aşkın Gizemi*, model: Marie-France ve Marc Almond, 1992

re, ilk imgenin tuzağıdır insanoğluna: "Gerçekten de tam kapalı bir 'yuva'yla, âşıkların birbirlerine vaat ettikleri sıcacık 'yuva'yla, yaprakların içinde kaybolmuş gerçek bir kuş yuvası arasında bir yakınlık kurmaya kalkışacak olursak, bu imgenin gülünçlüğünü daha iyi duyumsarız. Kuş, anımsatmaya gerek var mı bilmem, aşkı yalnızca çalılıklarda yaşar. Yuvasını daha sonra, tarlalarda yaşanan aşk çılgınlığı bittikten sonra yapar."

Ne var ki, bu örnekte düşlenen yuva değil, aşktır; kumrular gibi sevişmeyi hayal edenlerin birlikteliğine ancak yuva sıcaklığı eşlik edebilir çünkü. Besbelli: Kuşun yaşamak için kurduğu yuva, burada düşün fotoğraflarında karşılaştığımız çiftlerin stüdyodan çıkar çıkmaz içine girecekleri rahim benzeri kapsüldür. Dahası, *A Love-Nest* bu fotoğrafta kompozisyonun adı değil, dondurulmuş göstergeyi ikiye katlayan sigortadır – ya da söz diliyle rekabete giren kitsch'in bunca açıklığa karşın hâlâ düzanlama yeterince sahip çıkamama korkusuyla görsel imgeye indirdiği son ve ölümcül darbe.

Aşkın Gizemi'nde başta mizansen olmak üzere tüm kurgunun kendi içinde eksiksiz bir bütünlüğe kavuşması, kendine teğet geçen kitsch'in nasıl değişime uğradığını, daha doğrusu sentetik hale gelen ilk imgenin aslına ne denli yabancılaştığını ortaya koyuyor. Buna göre güvercinden pembe bulutlara, çiçekten kalbe kadar kitsch dünyasının ısmarlama aksesuar listesi, mutluluk hapının terkibindeki maddeleri sıralayan prospektüse çevirmiştir *Aşkın Gizemi*'ni. Gidimsiz dile bu kadar mükemmel ihanet, ona varlığının kabulüyle duyulan saygının göstergesidir artık; mutlu çift, *yuva*'ya dönüşen kalbine gömmüştür kendini.

Pierre et Gilles'in sınırları zorlayan gay duyarlığı, mantık kurallarına hâlâ *dichotomie*'nin egemen olduğu bir düzende, değer yargılarını hicvetme aracıdır: Biz iki erkek evliyiz, ama sizin meşruiyeti tescilli birlikteliğiniz de en az bizimki kadar gülünç ve düzmece.

Saksıdaki plastik çiçeklerle bezeli pencereden gülümseyen çifte gelince, gizli bir foto-romana dönüşen bu "saadet öyküsü"nün son karesini görüyoruz sanki. Kitsch'te kendini saklamaya yeltenen poz burada tersine dönüp, mutluluk oyununa talip genç çiftlerin, fotoğraf stüdyosunda teslim oldukları müsamere estetiğini bu kez dışarıda teşhir etmek üzere, poz vermenin pozuna bırakmıştır yerini. Dolayısıyla gülümsemenin yerini alenen sırıtma alırken, doğal rastlantıya dayalı ne varsa hepsi bir bir elenmiş, mutluluğu temsil eden kurgunun inandırıcılığı bütünüyle yok olmuştur sonuçta.

Belirsizlik dişi kimliği ile sanatın doğası ise, Pierre et Gilles'in yapıtları kitsch'e yaslandığı yerde düpedüz sanata kement atıyor – tıpkı kendi özel hayatları gibi; kitsch, kitsch'i deşifre etmek üzere ilgi alanlarına giriyor çünkü.

Bir de şu var: Biri yalancı olduğunu açıkça itiraf ediyorsa, başkalarının söylediği doğru da bundan payına düşeni almaya hazırlıklı olmalıdır.

1998

BİZE ÖZGÜ BİR ÜSLUP VAR MI?

Ahmet Sipahioğlu

"... Şöyle bir şey düşündüm: Dedim ki kendi kendime... 'Bütün dünya sinemasının kendine has... dünya sinemasında her milletin kendine has bir üslûbu var. Oyuncularını tanımasak, sesli olarak dinlemesek bile, bir İngiliz filmini, bir Fransız filmini, sırf resmini görerek ayırt edebiliriz. Üslûp olarak, insansal davranış olarak... Şu halde biz de sinemamızda öyle bir üslûp bulalım ki, dünyanın neresinde seyredilirse seyredilsin, TÜRK FİLMİ denilebilsin.' ... Yani bir üslûp araştırmasına girişmek..." (Prof. Dr. Jur. Alim Şerif Onaran'ın yönetmen Lütfü Ömer Akad'la yaptığı 23.2.1975 günlü konuşmadan.)

Yukarıdaki satırları okuyunca insan ister istemez şöyle diyor: "Vay canına!.. Demek ki, derin estetik sorunlarımız arasında kuşkusuz en derini olan ÜSLUP sorunu üzerinde düşünen film yönetmenlerimiz de varmış anlaşılan. Ne güzel!.." Üslup deyip geçmeyelim lütfen; çünkü biçem, stil ya da üslup, adına ne derseniz deyiniz, işte "O ŞEY" bugün siyasal-estetik düşünce yelpazemizin çeşitli açılarından dünyaya bakan yazar-çizer takımını hâlâ derin derin düşündürmektedir.

Üslup, dünyaya açılan görsel bir pencere, bir tür bakıştır. Nesne, olgu ve özneleri bir seçme, ayıklama sürecinden geçirir ve bir sürü karmaşık şeyden arındırarak, soyutlayarak görür onları. Görür ve zorunlu olarak gösterir. Her şeyi ele almaz üslup. Seçici ve genelleyicidir; dünyanın dışarıda kalan kısmıyla ilgilenmez. Bütün dikkatini, genel bütünü temsil ettiğine inandığı nesne ve öznelerde yoğunlaştırır. Onlar ve artık yalnızca onlar gerçeğin temsil yetkisiyle donatılmış olarak karşımıza çıkartılırlar. Üslup sesli ya da yalnızca görsel bir şey olabilir. Ama gerçekliğin üstüne damgasını hemen her zaman görsel olarak vurur. Bunun nedeni de gerçekliğin çok uzun zamandan beri salt görsel bir şey olarak anlaşılmış olmasından ileri gelir. Görmediğimiz bir şeye inanmayız. Dokunmasak, işitmesek bile onu mutlaka görmemiz gerekir. Nedense, en zayıf duyu organımız olan görme duyusu diğer tüm duyu organlarına baskın çıkmış ve "ormanın krallığını" ele geçirmiştir. Üslup, seçici, eleyici ve dışarıda bırakıcı doğası gereği, yalancı ve kandırmacıdır. Buna "ayartıcı" demek daha doğru

olur. Var olabilmek için, onu algılayacak, anlayacak bir izleyiciye gereksinim duyar. İzleyicisiz, okuyucusuz kesinlikle yapamaz. Ama bir anlamda, gizliden gizliye hor görür onları. Çünkü onlar, bir anlamda oyuna katılarak, üslûbu gerçek bir şey yerine koyarak aldatılmış olurlar. Her sanat yapıtında, bir bakıma gizli saklı öğeler vardır. Ben, *Casablanca* filmini güzel güzel izlerken, perdede uzun boylu bir Humphrey Bogart gördüğümü sanırım. Ama sonradan, Bogart'ın, özellikle diz çekimlerinde, karşısında oynadığı partneriyle eşit boyda, hatta ondan biraz daha uzun görünsün diye ayakkabılarının altındaki ek desteklerle kamera karşısında rol kestiğini öğrenince keyfim kaçar. Görsellik aldatıcıdır. Ama gelgelelim, evrensel ve tarihi olarak, gündelik ve gündelik olmayan dillerde kullanılan bütün kavram ve düşünceler temelde görsel metaforlardan oluşur. Belki de salt bu nedenle zihinsel donanımında hiçbir görsel örüntü yer almayan bir topluluk ya da kavim, ancak ve ancak en "gerçekçi" insan topluluğu olarak tanımlanabilir. Fakat, böyle bir topluluk da dünya üzerinde hiçbir zaman var olmamıştır. Ne yazık ki, milyonlarca yıllık evrim süreci sonunda, görme dışındaki bütün duyularımız körelmiş ve zayıflamıştır. İlkel toplumların, göçebelerin dünyası daha çok tat, koku ve seslerden oluşur. İlkel insanın sözlüğünde binlerce değişik tat ve koku türü, binlerce değişik ses yer alır. Fakat, görsel malzemenin artışı ve kullanımının yaygınlaşması, özellikle de o büyük buluş, yani fonetik alfabe sonrası, Mc Luhan'ın tanımlamasıyla geri döndürülemez "externalization" (dışsallaşma) ve buna bağlı olarak "detribalisation" (kabile olmaktan çıkma) süreci başlamış ve sonuçta avcılığa, toplayıcılığa ve göçerliğe ait bütün duyarlılıkları silip süpürmüştür. Perspektif ya da üslup böylece ortaya çıkar. Modernizmin bizzat kendisi üsluptan başka bir şey değildir. Seramikçinin çarkı ve arabanın tekerleği bir kez dönmeye görsün. Ortaya çıkan görsel hareket yanılsaması uygarlığın da başlangıcıdır. Ve bizi CD-Rom'lara kadar getirmiştir. Nihai amacı ise tüm gerçekliğin ve bu arada gerçeğin ortasında yer alan insan öznesinin de külliyen ve yapay olarak yeniden yaratılmasıdır. Bu süreç, bir nesne ya da öznenin "gerçeği" ile onun sahtesi arasında hiçbir fark kalmayıncaya kadar devam edip gidecektir.

Üslup, hiçbir zaman salt "kişisel" bir şey değildir ve olmamıştır da. Karşıdaki reseptörü ayartmaya, onu da kendine katılmaya davet eden bir çağrı (üslûbun görsel çağrısı) nasıl tümüyle kişisel olabilir? Bu bağlamda renklerin ve zevklerin tartışılmaz olduğunu ileri sürmek hatalıdır. Çünkü, "renkler ve zevkler" temelde topluca oluşturulan şeylerdir, görünümleri basbayağı kışkırtıcı ve despotiktir. Bir kere beğenip bulaştınız mı bir daha asla kopamazsınız. Ne kadar aykırı ve sapkın olursa olsun, her üslup mutlaka kendini başkalarına beğendirmek ve onları da aynı total dünya bakışının içine dahil etmek ister. Her üslup, doğa gereği başkaldırıcı, inkârcıdır. Ortaya çıkması için, kesinlikle kendinden önce var olan, kabul görmüş ve beğeni toplamış bir üslûba gereksinim

duyar. Yeni üslûbun içersinde filizlendiği kültürel alan da doğal olarak bir üslup, bir tarz ve bir duyarlılıktır. Ama ne olmuşsa olmuş, bu tarz artık eskimiş, solmuş, yaldızları dökülmüş ve tarihsel bir zorunluluk gereği değişen insan gereksinmelerine yanıt veremeyecek bir hale gelmiştir. Fakat, yeni bir üslûbun ortaya çıkması için bunlar da yetmez. Mutlaka ve mutlaka, "eski rejim"in yaşamdan ne kadar kopuk olduğunun, gerçeği nasıl yanlış ya da ters yüz ederek gösterdiğinin, ne kadar hatalı ve ikiyüzlü olduğunun kanıtlanması gerekir. Eski bir üslup, ancak bütün suç ve günahları bir bir sayıp döküldükten sonra ortadan kaldırılabilir. İnfaz çabuk olmalıdır; yoksa "eski", fırsatını bulur bulmaz yeniden, "yeni rejim"i bir yerlerinden didiklemek suretiyle içeriye nüfuz edebilir. Artık miyadını doldurmuş ve geçersiz ilan edilen bir eski tarza saldırı bir kural olarak, "eski rejim"den bir önceki bir üslûba, bir döneme atıfta bulunarak gerçekleştirilir. Eski rejimin öncesinde yer alan o dönem daha gerçekçi, daha dürüst ve daha doğaldır. O, dejenere eski üslûbun yıkıp geçtiği, dikkate almadığı ya da kasten katlettiği bir altın çağdır. Yeni kuracağımız üslup için orayı baz olarak alırsak insanın doğal özüne, çocukluğuna geri döneriz ve yeniyi ancak bu kirletilmemiş iffetten yola çıkarak kurabiliriz. Rönesans'ın, Aydınlanma'nın ve bütün modern sanat akımlarının ortaya çıkışında birinci derecede etkili olan yaklaşım, işte bu, bir bakıma "eskiden bir öncekine geri dönerek yeniye ulaşma" ilkesidir. Bu ilke görsel sanatlarda en iyi şekilde iki sanatçı tarafından, Cezanne ve Picasso tarafından kullanılmıştır. Her iki ressamın da nihai amacı, doğanın derinlemesine düşünülmesi yoluyla salt, yalın gerçeğin yeniden ortaya konması ve "temiz, saf bakış"ın önünü kapatan binlerce yıllık puslu görüntünün silinmesiydi. Başarılı oldular mı? Hayır. Çünkü, Wölfflin'in de bir zamanlar dediği gibi "... Şimdiye kadar yapılan tüm resimler varlıklarını doğadan çok diğer resimlere borçludurlar... Eğer tümüyle 'taze ve aşırı bir bakış'a sahip olabilseydik ve bu yolla dünyayı yeniden algılama olanağımız olsaydı, büyük bir olasılıkla hiçbir şey göremeyecektik. Karşımızda duran parlak, yakıcı renk ve biçim karmaşası gözlerimizi kamaştıracaktı."

O halde, "eskiden öncekine geri dönüş yoluyla yenilenme" bir yanılsamaysa, değişen nedir?

"Değişim" diyebileceğimiz olgu, insanların ve toplumların eşya ile olan ilişki biçimlerinin değişmesi, teknolojinin gerçekliği dönüştürmesi ve eski dünyaya ait ne varsa bunların hızla çürümesi, solması, bir kenara atılmasıdır. Gerçek bir sanatçı işte bu dönüşümün ayrımındadır. İyi koku alan burnu, ortalıkta hiçbir şeyin bir daha eskisi gibi sürüp gitmeyeceğini ona bildirir. Yeni insan ilişkilerini, genel fakat hâlâ çoğunluğun ayrımında olmadığı ya da ayrımında değilmiş gibi göründüğü yeni zihniyet normlarını deşifre etmek gerekir. Bunu yaparken de, daha önceki bir "eski"ye atıfta bulunmak suretiyle, aslında doğan ve batan güneşin altında temel olarak bazı şeylerin aynı kaldığını bildirmek ve

yeni insan ilişkilerini biçimlediğini zanneden o günün egemen sınıfının kendini beğenmişliğinin, özgüveninin ve gerçekle arasında kurduğu uyumlu ilişki biçiminin ne denli zayıf dikişlerle tutturulmuş olduğunu açığa çıkartmak gerekir. İşte, "yeni üslup" denilen şey temelde budur.

Her yeni üslûbun kaçınılmaz "kötü kaderi" –ne denli yadırganırsa yadırgansın– günün birinde mutlaka karşı çıktığı toplumsal yapı tarafından benimsenmek ve kabul görmektir. Bu, ya Picasso ve Andy Warhol örneklerinde olduğu gibi açıktan açığa ve görkemli bir biçimde ya da Aziz Nesin örneğinde olduğu gibi çaktırmadan yapılır. Ama sonuçta her iki şekilde de toplum ayrıksı sanatçıya dönüp sanki şunu itiraf etmektedir: "Aferin sana. Bravo! Demek ki biz, bu şekilde de görülüyor ve algılanabiliyormuşuz. Kendimizi böyle göstermek hiç aklımıza gelmemişti. İçinde yaşadığımız dünya meğerse böyle imiş. Daha önce, şu kapının, şu günbatımı ya da insan yüzünün böyle de görünebileceğini düşünmek bir yana, hayal bile edememiştik. Ufkumuzu genişlettiğin ve dil hanemizi zenginleştirdiğin için sana teşekkür ederiz!.." Böylece yeni bir üslup bir bakıma tehlikesiz hale getirilip edilgenleştirilmiş olur. "Modern Sanat Müzesi" adındaki kendi içinde çelişkili bir kavram ancak bu süreç sonunda doğabilirdi!.. Zaten –modern mi, postmodern mi, her ne ise– sistemin en büyük başarısı, kendisine karşı yöneltilmiş en sert ve en keskin hücum ve eleştirileri büyük bir pişkinlikle sineye çekmesi, sonuçta onları düşmanlarından, eleştiri oklarını bizzat yöneltenlerden daha fazla sahiplenmesidir. Avant-garde'ın ölümü, ne yazık ki eceliyle olmuştur. Asıl içeriği boşaltılmış, heyecansız ve tehlikesiz bir avant-garde yapıt, olsa olsa ancak çağdaş bir "hediyelik eşya" statüsü kazanabilirdi. Nitekim, öyledir de...

Peki, çeşitli modern"izm"ler, bireysel arayış ve denemeler ya da kült üsluplar dışında ve belki tüm bunların öncesi ve ötesinde –eğer başlangıçtaki alıntıyı düşünecek olursak– "her milletin kendine has bir üslûbu, bir kendini gösterme biçimi" var mıdır? Böyle bir şey var ise, o şey nereden ve hangi özelliklerden kaynaklanmaktadır? Burada yakalamak istenilen şey, bir millete ait "bayrak" olmayacaktır kuşkusuz. Ama ona yakın bir simge, tek bir resim ya da görüntü olacaktır. Yani, bir toplumun, kendinden ne anladığının resmi. Bir toplumu temsil eden tek bir konfigürasyon...

Elias Canetti'ye göre böyle bir durum vardır. *Kalabalıklar ve İktidar* adlı başyapıtında Canetti "tarihsel kalabalıklar"dan söz ederken, çeşitli milletlerin (kendileri ya da başkaları tarafından) kaçınılmaz olarak çeşitli simgelerle özdeşleştirildiklerini ileri sürer. Örneğin, "İngiliz" deyince akla güçlü bir "açık deniz" imgesi gelir. İngilizler'in o pek ünlü bireyselliklerinin temelinde, okyanusta bulunan bir adayı bir üs olarak kullanarak deniz yoluyla tüm dünyaya yayılmış olma, fakat geri dönülebilecek ufak bir ada dışında hiçbir anakaraya ait olmama duygusu yatmaktadır. Bir İngiliz için deniz yaşamın kendisidir. Tekdü-

ze, güvenli; fakat o ölçüde de güvenilmez ve değişken. Avrupa kıtasında yaşayan köylülerin tarlaları ve avcıların ormanlarıyla kıyaslandığında, bomboş ve devasa bir okyanusun sunduğu dönüşüm ve değişimler her zaman daha ürkütücü ve tehdit edicidir. Tıpkı İngilizler gibi denizle haşır neşir bir toplum olmalarına rağmen, Hollandalılar için aynı şeyleri söylemek olası değildir. "Aşağı Topraklar" tanımlaması Hollanda için boşu boşuna kullanılan bir tanımlama değildir. Bir Hollandalı, varlığını denizden çok denizden kazanılmış ve yapay setlerle ondan kıskançlıkla korunmuş, deniz yüzeyinden alçakta yer alan çayırlara borçludur. Kara parçası İngilizler için uzaklaşılması gereken bir yer olduğu halde, Hollandalılar için hep sığınılacak, güvenli bir bariyer olmuştur. Almanlar'ın görsel simgesi ise "orman"dır. Tıpkı bir ordu gibi yürüyen, hareket halinde bir orman... Bir Alman için ev, ormanın ta kendisidir. Hepsi bir ve dev boyutlarda, göğe dümdüz yükselen çam ağaçları. Tropik ormana özgü karmaşadan burada eser yoktur. Ufuk çizgisini boydan boya kaplayan orman, matematiksel bir kesinlik ve düzenlilik arz ederek geçmişten geleceğe ve sonsuza kadar tek gerçekliği oluşturur. Bu orman yürümeli, giderek yayılmalı ve sonuçta tüm dünyayı kaplamalıdır ki, Alman'ın ruhu huzura kavuşabilsin... Canetti, Fransızlar'a "devrim" simgesini layık görür. Bir Fransız için gerçeklik, büyük bir meydanda oradan oraya koşuşturan kalabalıklardan oluşur. Bu, bir şenlik ve sonsuza kadar devam edecek bir kutlamadır. İsviçreliler için esas olan "dağ" imgesidir. İsviçreliler dağları, daha doğrusu dağ doruklarını, küçük ülkelerinde yaşadıkları her yerden rahatlıkla görebilirler. Bu dağlar kutsal, hatta canlıdır. Zirvelerin ulaşılmazlığı ve tüm dağ silsilesinin İsviçre'yi çepeçevre kuşatması, İsviçreli'nin huzurudur. Dağlar birleşmiş, sanki dev boyutlarda bir beden meydana getirmişlerdir. Bu gövde İsviçre'dir... Liste böylece uzayıp gider. Örneğin İspanyol, boğa güreşçisinden başka biri olamaz. O, sonsuza kadar arenada kalacak ve umutsuzca azgın boğayı (doğa) alt edip öldürecek, fakat hemen sonra azgın boğanın bitip tükenmek bilmeyen saldırılarını yeniden karşılamaya mahkûm olacaktır. İspanyol, aynı zamanda boğanın kendisidir de... İtalya için simge "antik bir kent yıkıntısı"dır belki. Toplumlar arasında anlaşılması ve değerlendirilmesi en zor toplum olan Museviler için ise en uygun simge "çölü baştan başa geçen bir yürüyüş kolu" olabilir. Sürekli olarak "exodus" (sürgün) halinde olma duygusu Musevi toplumunda öylesine egemendir ki, kendilerine ait bir ülkeleri olduğunda bile, bu "bir yerden sürülmüş, zorla çıkarılmış olma" duygusunu üzerlerinden tümüyle atamamışlardır...

Peki, bizi ne simgeler acaba? Hiç düşündünüz mü?.. Şöyle, büyük harflerle "TÜRK" dendiği zaman, aklımıza ilk gelen imge nedir?..

Bu sorunun yanıtı, öyle kolayca verilebilecek türden, tek bir yanıt olamaz gibi geliyor bana. İnsanın aklına ister istemez birtakım klişe imgeler geliyor: "Atatürk" başta olmak üzere, "Göbek Dansözü", "Başörtülü Kız Çocuğu",

"Mehmetçik", "Gözü Yaşlı Erkek Çocuğu Portresi", "Ufkunu Kaplayan Minareleriyle İstanbul'da Günbatımı", "Av Köpekleri Tarafından Etrafı Sarılmış Geyik", "Hz. Ali Portresi", "Boğaziçi Köprüsü", "Mavi Yolculuk", "F-16 Savaşan Şahin", vs...

Ülkemize özgü görsel kataloğun fazla zengin olduğu söylenemez. Yukarıda sözü edilen ve çoğunun anlam kutuları sıkı sıkıya kapalı ikonografi örnekleri dışında, gerçekten tümüyle "bize ilişkin" görsel imgeler bulmak hayli zor bir iştir. Canetti'nin sözünü ettiği anlamda, bizi gösteren bir "epistem" belki de yoktur. Türkiye'nin görsel olarak neyle simgelenebileceği sorunu, uzun bir süredir devleti de meşgul etti. Yirmi-yirmi beş yıl öncesi, ortamın görece daha "laik" olduğu dönemlerde, bir "Hitit Güneş Kursu" saplantısı vardı. Turizm ve Tanıtma Bakanlığı tarafından o zamanlar çokça bastırılan broşür ve posterlerde bu kurs, fotoğraf olarak ya da bir ambleme dönüştürülerek sıkça kullanılmaktaydı. Hatta bir dönem Ankara'nın simgesini de bu kurs oluşturmuştur (Melih Gökçek tarafından ıskartaya çıkarılmadan önce!). İç dünyamızı yansıtan ve tümüyle bize özgü olan bu simge-işaret sıkıntısı günümüze giderek yaygınlaşan "Belediye Amblem Yarışmaları"nda da varlığını hissettirmektedir. Yarışma jüri üyelerinin değerlendirme oturumları sırasında örnekler üzerinde yaptıkları bitmez tükenmez tartışma ve ağız dalaşlarına bakarak, görsel simge ve işaretler konusunda insanlarımız arasında hiçbir fikir birliği olmadığı sonucuna varabiliriz. Bu anlaşmazlığın nedenini belki de bizim toplum olarak görselliği biraz fazla ciddiye almamızda aramak olasıdır. Plastik taraklarda "çıplak kadın resmi", sigara paketleri üzerinde "orak-çekiç amblemi" keşfetmenin moda olduğu dönemleri unutmayalım. Bu tür sinsi keşifler bugün de aynen sürmektedir. Bunun en yakın örneği, "Camel" sigara paketleri üzerinde uslu uslu duran zavallı deve resminde kocaman, gizli bir "penis"in ortaya çıkarılması oldu!..

Biz, toplum olarak, görüntüleri ve sözcükleri niçin bu denli önemsiyor ve ciddiye alıyoruz? Görsel "paranoya"mızın temelinde yatan nedenler nelerdir? Bu soruların yanıtlarına en azından yaklaşabilirsek, belki toplumsal-görsel üslûbumuzun nasıl bir şey olduğuna ilişkin birkaç ipucu yakalayabiliriz.

Öncelikle şunu ortaya koymak gerekir: Biz, kesinlikle görsel bir toplum değiliz. Ülkemizde yaşayan insanların yüzde doksana yakın bir çoğunluğu için "gerçeklik", bugün hâlâ görsellikten çok ses, koku ve fiziksel temastan oluşmaktadır. İnsanlarımız, uzun göçebe geçmişlerinden gelen çoğu duyarlılığı henüz yitirmemiş olduklarından, dış dünyayı algılama ve kavrama ölçütlerinde de görsel frekansı yabancı ve hatta tehdit edici bir unsur olarak değerlendirmektedirler. İnsanlarımız, bu yüzden Batılılar'a oranla daha az fotoğraf çeker ve çektirirler. Onun için, bizde amatör video filmleri çok az sayıdadır ve bunların hemen tümü sünnet ve evlilik törenleriyle sınırlıdır. Herhangi bir filmi, sırf

görsel açıdan "güzel" olduğu için beğenme kıstasına sahip olan çok az kişi vardır. Bunun gibi, kurmaca filmin atası olan roman da salt okuma zevki adına okuyana hemen hemen hiç rastlanmaz. Onun için, TV dizilerinde olay örgüsü görsel kurgudan çok konuşmayla gerçeklik kazanır ve ancak bu yolla bir dizge haline dönüşebilir. Kurmaca bir yapıtta neyin olup bittiği sözle bize açık açık anlatılmalıdır ki biz onu anlayabilelim. Bizim için gerçek, mutlaka ve mutlaka "anlatılan" bir olgudur, görülen, görsel yoldan ve sessizce kavranan bir şey değil. Göçebe toplumların tümünde olduğu gibi bizde de, etiketsiz, nesnel ve yalın bir olgu olduğu için salt görsel bir olgu var olamaz. Çünkü, göçebenin gözünde dış dünya binlerce ve binlerce yıldır açıklanmış, simge ve işaret haline gelmiş bir sistemdir. Göçebenin gözü için, bir ağaç uzun, kalın gövdesi ve dalları, yapraklarıyla isimsiz ve nesnel bir olgu olmaktan çok; isim konulmuş, iyi ya da kötü ruh taşıyan bir canlı varlık, bitmiş bir tanımlama ve bir işaret halindedir. Claude Levi-Strauss'un belirttiği gibi, bir göçebe için doğa dilin ta kendisidir. O, bitmiş bir sözdizimidir. Bu yüzden bir göçebe için "bakma"nın kendisinin aynı anda bir okuma olduğu düşünülebilir. Dış-dünyanın, doğa ve insanın anlam kabuklarından sıyrılmış bir şekilde, salt güzellik kavramı adına "temaşa edilmesi" yetisi, Rönesans'la birlikte ortaya çıkan bir keşiftir... Eğer Alberti, 1436'da *Resim Üzerine* isimli yapıtını, yani dünyanın "bilimsel perspektif"le –dinsel simgeselliğin dışında– nasıl gösterilebileceğinin esaslarını ortaya koymamış olsaydı, büyük bir olasılıkla "görüntüler karşısında haz ve zevk duyma" gibi bir alışkanlık gelişemeyecekti. Sanat yapıtlarının temelde kurmaca bir gerçekliği içerdikleri ve dış dünyadan, gerçeklikten ayrı şeyler oldukları-nın büyük kitleler tarafından anlaşılması, öyle sanıldığı gibi bir çırpıda olmamış, izleyicinin bugünkü algılama ve anlama düzeyine erişmesi uzun yüzyıllar gerektirmiştir.

Küçük çocuklar da dış dünyayı tıpkı bir göçebenin kavradığı gibi kavrarlar. Dış-dünyayı idrak ediş biçimleri, Rudolf Arnheim'ın saptadığı gibi, "Naif-Gerçekçi" olarak tanımlanabilir. Üç-dört yaşındaki çocuklar TV'de ya da sinema perdesinde tanık oldukları, örneğin bir adamın bacağının kopma sahnesini, o olay aynen ve gerçekten karşılarında oluyormuş gibi "gerçek" olarak algılayarak paniğe kapılırlar. Bunun nedeni, "kinetik özdeşleşme" güdüsünün çocuklarda çok güçlü olmasıdır. Yaş ilerledikçe, bireyselleşmeye ve olgunlaşmaya bağlı olarak, bu güdü giderek gücünü kaybeder ve yerini, bir sanat gösterisinden –salt sanat gösterisi olduğu için ve seyredilen şeyin bir kurmaca olduğunun bilincinde olarak– empatik haz alma alışkanlığına bırakır. İlkel-göçebe toplumlarda ya da göçebe geçmişleri güçlü toplumlarda "kinetik özdeşleşme" en temel kültürel davranış olarak varlığını sürdürmektedir. Hatta, gelişmiş batı toplumlarında bile, eğitim düzeyi düşük toplumsal katmanlarda bu arkaik davranış biçimine rastlanmaktadır. Naif Gerçekçilik tehlikeli bir doktrindir. Bu

doktrin, gerçekle onun soyutlaması arasında hiçbir fark gözetmediği için futbolla savaş, cinsellikle pornografi ve gerçek yaşamla pembe dizi birbirlerine karışabilir ya da rahatlıkla birbirlerinin yerini tutabilirler. Bu tavrı "gerçekçilik"ten ayırmak gerekir. Naif gerçekçi için güzel ya da anlamlı olan tür taklit, gerçeğin deşifre edilmesi, onu kaplayan illüzyon kabuklarının bir bir soyulması değil; tam tersine görünen olguların salt kaba saba taklitleriyle yetinilmesidir. Naif gerçekçi vasatlıktan hoşlanır, vasatı baş tacı eder ve onu gerçek olarak kabul eder.

Türkiye, hiç kuşkusuz, Naif Gerçekçi ideolojinin dünya üzerindeki en önemli kalelerinden biridir. Halkımızın büyük çoğunluğu için görsel sanatlar, sokakta "Benzemezse paranız iade edilir" ilanıyla karakalem portre çizen ressamın teknik beerisine duyulan hayranlıkla sınırlıdır. Bizim için, bir resmin "güzel" olması demek, o resmin bizde "Aferin. Eline sağlık. Çok güzel olmuş. Aynen sahicisine benzemiş," şeklinde bir değerlendirmeye yol açacak nitelikleri taşıması demektir. O nitelikler de, hiç kuşkusuz Naif Gerçekçi niteliklerdir. Benzer bir durum edebiyatta da geçerlidir. Okuyucu için, örneğin roman, soyut bir kurmaca yapı değil, gerçek yaşamın "azıcık palavra katılmış" bir belgesidir. Yazarların, haklı olarak katılmaktan büyük sıkıntı duydukları "yazar-okur buluşması" türü toplantılarda, genellikle yazara yöneltilen tipik sorular roman karakterlerinin yaşayıp yaşamadıkları, kitapta sözü edilen sokağın nerede olduğu, oraya gidilirse o bakkalla karşılaşıp karşılaşılmayacağı türünden sorulardır.

Türkiye'deki tipik izleyici-okuyucunun görsel formlara olan yabancılığına en iyi örnek "Yazısız Karikatür"dür. Modern sanatın karikatüre direkt etkisi sonucunda ortaya çıkan, bu sözsüz, düşüncenin salt çizginin gücüyle anlatıldığı, hayli estetize edilmiş karikatür türü Türk basınına ilk kez 1950'li yılların başındagirmiştir. Dönemin *Akbaba* ve *Dolmuş* gibi mizah dergileri için, okuyucuyu daha sonra "Tek Çizgi" ya da "Çizgide Mizah" ekolü olarak tanımlanacak olan bu tür karikatürlere alıştırmak hiç de kolay olmamıştır. Dergi yöneticileri, dönemin Semih Balcıoğlu ve Eflâtun Nuri gibi yenilikçi çizerlerine, okuyucunun bu tip konuşma balonu içermeyen karikatürleri ilk bakışta anlayamayacağını söyleyerek bu nedenle karikatürlerin altına büyük harflerle "YAZISIZ" şeklinde bir not düşülmesini önermişlerdir. Böylece "Arif'e tarif gerekmiş" ve örneği dünyada ilk kez bizde görülen bir karikatür türü ortaya çıkmıştır. Semih Balcıoğlu, o dönemde, alt yazı içermeyen karikatürleri okuyucuya mal etmek için katlandıkları eziyetleri, bir anısında şöyle anlatır:

"... 1952 yılında ilk karikatür albümümü yayınlamıştım. Bir hafta sonra, satış durumunu merak ettiğim için dağıtıcıya uğradım ve satışların ne durumda olduğunu sordum. 'Ben bilemem. Satıcılar gelince sorarız,' dedi. Az sonra, satıcılar gelmeye başladı. Bizim dağıtıcı birine sorunca, çocuk bana döndü ve 'Abicim, yirmi tane aldım, on beş tane sattım. Beş tane daha var," dedi. Bu,

'Beş tane daha var' sözünü şöyle açıkladı: 'Bazılarına konu bulamamışsınız da, altlarına YAZISIZ diye yazmışsınız. Eğer hepsinde yazı olsaydı, bir tane kalmazdı'..."

"Çizgide Mizah" karikatür üslûbu, 1971 yılında *Gırgır* dergisinin yayın hayatına girmesi ve iktidardan düşürülmesi arasındaki yirmi yıllık süre boyunca grafik mizahımız üzerinde hayli etkili olmuştur. Şöyle de denilebilir: Türkiye'de bir kuşak, modern sanatla resim, heykel ya da mimari gibi "ciddi" sanatlar aracılığıyla değil, karikatür aracılığıyla tanışmıştır. "Tek Çizgi" ekolünün doğduğu yer olan Amerika'da bile yalnızca *New Yorker* dergisi sayfalarında, marjinal bir Greenwich Village okuyucusuna hitap etmesine karşın, bu ekolün yaratıcılarından Saul Steinberg ve Roland Topor gibi ustaların çizgilerinin nasıl olup da bir Eflâtun Nuri, bir Yalçın Çetin ya da bir Turhan Selçuk'u etkilediği, nasıl olup da bu tür karikatürün Türkiye'de okuyucu tarafından "anlaşılabildiği" sorularına kolay yanıtlar bulunabileceğini sanmıyorum. Galiba işin püf noktası, bu "ithal ürün"e özgü yazısız ifade biçiminin 60'lı yılların solcu aydın kesiminin kendilerini ifade etme gereksinmelerine garip bir şekilde denk düşmesidir. Devrimciler için şarkı ve türkü ne ise, yazısız karikatür odur aslında. Burada da, tıpkı şiir ve türküde olduğu gibi, birtakım felsefi kavram ve siyasi sloganlar, son derece yalın ve tutumlu bir yolla –salt çizginin gücüyle– ansızın netleşmekte, birer hakikate dönüşmekte ve yazı ötesi, metin ötesi bir anlam katmanına ulaşmaktadır.

Biz, yine bize yakışanı yapmış ve "Çizgide Mizah" türü karikatürü kısa sürede "komik" olmaktan çıkarıp ciddi bir iş, bir dernek, bir ideoloji haline sokmayı başarmışızdır. "Dev bir asker postalı tarafından ezilen küçük insanlar", "kıyma makinesine sokulmak için sıralarını bekleyen üniversite öğrencileri", "darağacında sallanmakta olan idam mahkûmunun boynuna asılı ipi didikleyen ağaçkakan", "hücre pencerelerindeki demir parmaklıklarda büyüyen çiçekler"... Bu gibi görsel metaforlar zamanla resimsel mizahla, gülmeyle ilişkisini kesmiş, işaretlerden oluşan bir tür ideolojik hiyeroglifin oluşmasına yol açmış ve sonuçta bu ekolün *Gırgır*'a dahil olmasına neden olmuştur.

1971 yılı, yani *Gırgır* dergisinin gazete bayilerinde boy göstermeye başladığı yıl, ülkemizin görsel tarihindeki ya da neyi nasıl gördüğümüzün kilometre saatindeki ilk hızlanma birimi olması açısından çok önemlidir. O yıl Türkiye'de görsel olarak ne vardı diye zihnimizi yoklarsak, *Akbaba, Hayat Mecmuası,* TRT'nin siyah-beyaz tek kanalı, *Tom Miks, Teksas* ve İtalyan fotoromanlarından başka bir şey bulamayız. O yıl, *Günaydın* gazetesinin yayın hayatına girmesi, bir anlamda ülkemizin görsel anlatım tarihinin de miladını oluşturmuştur. *Günaydın* gazetesinin önemi, tümüyle ofset baskı teknolojisiyle basılıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bilindiği gibi tümüyle fotoğrafik olan bu baskı tekniği o denli hızlıdır ki, klişe gerektirmeden her tür fotoğraf –üstelik renk-

li fotoğraf– ve resmi en üst çözünürlük düzeyinde yüz binlerce kez basabilmekte, istenilen değişiklik ve eklemeler anında yapılabilmektedir. İşte *Günaydın* gazetesi, bu avantajın bilincinde olarak, ofset tekniğine en uygun materyali – yani renkli fotoğrafı– yazıdan daha çok ön plana çıkararak basınımızda etkisi günümüzde bile devam eden bir üslup değişikliğine yol açmıştır. "Tabloid", "sarı" gazete ya da "bulvar" gazetesi denilen bu yaklaşımda esas olan şey, daha eski bir teknolojiye ait olan, yani matbaa, mürettiphane ve kalıpçılığa, bunların baskı olanaklarına özdeş olan "OKUMA"nın yerini "BAKMA'ya terk etmesidir. Burada artık o politikacının ne dediği ve ötekinin ona nasıl karşılık verdiğinin, kazanın nasıl olduğunun, maçta golün nasıl atıldığının yazınsal anlatımı önemini yitirmekte, bunun yerini açık bir şekilde "O ANDA, ORADA" olduğu kuşku götürmeyen çeşmeden su içen küçük kız çocuğu, plajda güneşlenen dilber turistler, Afrika ormanlarında ceylan kovalayan çita, alev alev yanan kamyon ve golü attıktan sonra sevinen futbolcu türünden görsel öğeler almaktadır. Bu değişim, bir bakıma yazılı anlatıma dayalı ciddi gazeteciliğin, hatta edebiyatın ölümüdür. (Ülkemiz romancılarından bir kuşağın neredeyse tümüyle gazeteci olması bir rastlantı değildir. Günümüzde hâlâ, örneğin bir Hasan Pulur aynı tür yazılı gazeteciliği sürdürmekte diretmektedir.)

Bu öyle köklü bir değişimdir ki, yazısız karikatürün pabucunu bile ansızın dama atmıştır. Bu yeni görsel ortamda *Gırgır* dergisinin ortaya çıkması neredeyse bir zorunlulukmuş gibi göründü. Önceleri *Günaydın* gazetesinin günlük mizah eki olarak çıkmaya başlayan *Gırgır* ofset teknolojisinin fotoğrafik olanaklarını sonuna kadar kullanarak, kısa zamanda bu yeni teknolojiye uygun yeni bir üslup ortaya koydu. *Gırgır* çizerleri için önemli olan şey artık birtakım evrensel, ciddi ve bilmece türü simge ve işaretler değil, bizzat sokağın, mahallenin ve orada yaşayan insanların kendisidir. Belki büyük bir iddia olacak ama, bana göre, çağdaş Türkiye insanının gündelik yaşam içindeki ilk net portresini çekmeyi başaran *Gırgır* olmuştur. O eski sayılara lütfen bir bakınız. Orada, özellikle "mahallemiz"in üstten çizilmiş panorama türü karikatürlerinde, tümüyle "bize özgü" canlı, kaynaşan, hem birbiriyle sıkı sıkıya ilintili hem de birbiriyle mücadele halinde dopdolu bir yaşam göreceksiniz.

1970'li yılların başında *Gırgır* dergisinin yayımlanmaya başlamasıyla, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanının ortaya çıkması ve Niyazi Berkes'in *Türkiye İktisadı* adlı çalışmasının boy göstermesi bence bir rastlantı değildir. Türk toplumu, belki de ilk kez kendisine bir ayna tutmakta, kendisini incelemektedir. Tabii, bu üçlüye bir de TV'yi eklemekte fayda var. Zaten Atay *Tutunamayanlar*'la TRT roman ödülünü almıştır. *Gırgır* bize, bir anlamda bakacak, anlatacak ve konuşacak ne çok şeyimiz olduğunu, üstelik bunları birtakım yaldızlı ve ciddi ithal kalıplar ve klişeler içinden değil, ne denli kalenderce olursa olsun, "gözümüze uyan gözlükler" aracılığıyla göstermemiz gerektiğini tam an-

lasıyla kanıtlamıştır. Belki de farkında olmadan Oğuz Aral, bize özgü bir üslûbun temellerini ortaya atmıştır. Artık sahnede sokaktaki insan vardır. Böylelikle, büyük liderlerin, büyük öğretmenlerin ve büyük, ciddi fikirlerin toplumu kurtarmakta olduğu saplantısı kesin ve geri dönülemez bir şekilde sona ermiş olur. Toplum kendisini, yine kendisi konuşmaktadır. *Gırgır*'ın haftalık her sayısı toplumun kendi kendisini çözümleme çabasıdır aslında. Büyük fikirlerle birlikte, büyük sözler de –ve dolayısıyla gerçeğin yalnızca sözcüklerden oluştuğunu varsayan klasik rasyonalist yaklaşım da– sönükleşir. *Gırgır* çağı, bir bakıma, yazının, edebiyatın iktidardan düştüğü bir çağın ülkemizdeki en net yansımasıdır. Bu çağ kesinlikle anlıksaldır, geçicidir ve çabuk tüketilir. İsteyen herkes çabucak kamera önüne çıkabilir ve yine çabucak ortadan kaybolabilir. Sahne TV'dir. TV'deki asıl yıldız izleyiciden başkası değildir ve sunucu ya da "talk showcu" tarafından temsil edilmektedir. Gerçek yaşam kurgulananı taklit etmekte, TV ekranı gerçek yaşamı aktaran bir araç olmaktan çıkıp onun organik, fiziksel bir parçası haline gelmektedir. Bu oluşumun Türkiye'deki başlatıcısı, gerçek anlamda dinamosu *Gırgır*'dır. *Gırgır*'ın o ilk dönemde sürekli olarak kendi yazar ve çizerlerini yine okuyucuları arasından devşirmesi boşuna değil...

Gırgır'da zorunlu olarak yaratılan insan tipi, aslında biraz erken ortaya çıkmıştır. En yetkin aliyle o aslında 1980'lerin insanıdır. 1980'li yılların "köşe dönücü" tipinin, bir ölçüde *Gırgır* kültüründen filizlenerek tarih sahnesinde boy gösterdiği söylenebilir. *Gırgır*'ın 80'li yılların başlarında son bulması, ışığının zayıflaması da aslında nedensiz değildir. Çünkü *Gırgır* misyonunu tamamlamış, tüm ülkenin kültürü özel TV'leri, radyoları ve renkli basınıyla tam anlamıyla "kanlı canlı bir karikatüre" dönüşmüştür. *Gırgır*'la birlikte görsel mizah o denli ciddi bir iş olmuştur ki, günümüzde bir "Olacak O Kadar Televizyonu" gerçek TV'nin yerini rahatlıkla tutabilmektedir.

Türkiye'de tragedya da yoktur, onun karşıtı olan komedya da. Bizde yalnızca *Gırgır* vardır. Bu gırgır da, bize özgü ciddi tek sanatımız ve bizi ifade edebilecek biricik üsluptur. "Bir Demet Tiyatro"da Mükremin'in kız kardeşinin dediği gibi: "Öyle bir yaşam ki, üzülelim mi sevinelim mi belli değil!.."

TOPLUMSAL CİNSİYETİ ÇERÇEVELEMEK

Bülent Somay

Bir fotoğraf. İstanbul'un ara sokaklarındaki bir fotoğrafçının vitrininden alınmış, ya da Adana depreminde yıkılan bir evin enkazında bulunmuş olabilir. Fotoğraftaki kişinin adına Mesut diyelim. Herkesin olduğu gibi onun da bir hayat hikâyesi var mutlaka. Fotoğraf çekildiğinde yirmi yaşında olmalı. Bakırköylü; ailesi o altı yaşındayken gelmiş İstanbul'a (eğer fotoğraf Adana'da bulunduysa, oraya sonradan gitmiştir; İstanbul'da hayat pahalı ne de olsa, az da olsa "tersine göç" görülüyor bazen). Lise yıllarından beri onun "artist gibi oğlan" olduğu söylenir. Mahallenin kızları bu yargıya kısmen katılıyorlar. Bazıları onu biraz fazla "kız gibi" buluyor, ama Tarık Akan da öyle değil mi? (Tahmin edebileceğiniz gibi olayımız 1970'lerde geçiyor.) Liseden sonra okuyama-

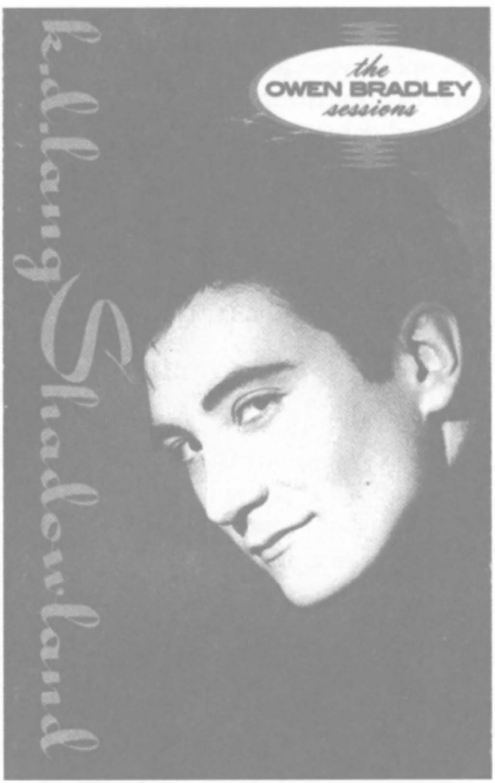
dı, bir sanatı da yok. Yirmi yıl sonra doğmuş olsaydı ya bir şekilde üniversitenin birine girer, ya da tipine uygun bir iş bulurdu – pazarlamacılık gibi mesela.

Bu fotoğrafı biraz da arkadaşlarının ısrarıyla çektirdi. İkircikliydi aslında: Sürse sürse bir beş-altı yıl daha sürecek olan "artist gibi"liğini ölümsüzleştirmek istiyor, ama Foto Yaşar'ın sahibi Yaşar Bey'in gösterdiği yakın ilginin yalnızca "Foto" bir ilgi olmadığından da kuşkulanıyor. O yüzden Yaşar Bey'in boy fotoğrafı önerisini hemen reddetti, biraz fazla telaşla reddetti gerçi – belki de adam iyi niyetliydi; çıplak poz istemedi ya! İşte başka bir açmaz daha. Böyle kuşkulardan kurtulmak için sakal bırakması lâzım, ama sakallı olduğunda Tarık Akan gibi bir hali kalmayacak. (Ne bilsin Tarık Akan'ın yıllar sonra koca bir sakal koyvereceğini?)

Yaşar Bey'in bu "biraz fazla" ilgisi, arkadaşlar arasındaki muhabbetlere de sokuyor gibi burnunu. Her lafın altında ikinci bir anlam aramak yoruyor insanı, ama çare yok. Biri bir laf sokuşturursa yanına bırakmamak gerek, yoksa laf yapışır insana. Tabii ispat yolları yok değil. Örneğin üç ay önce geneleve gittiğinde neredeyse başarılı oluyordu, kadın bütün günü lahmacun yiyerek geçirmiş olmasaydı. Ama Mesut yine de kendini affedemiyor; erkeğin iktidarının koku gibi bir unsurdan etkilenebileceğini kabullenmeye niyeti yok henüz.

Bu fotoğrafı küçük boy bastırıp vesikalık gibi kullanmayı düşündü, ama pek müsait değil gibi görünüyor. Nüfus cüzdanında cepheden istiyorlar fotoğrafı, ayrıca resmi daireler için de pek müsait değil; hele poliste. Ya komser "Ne o, karı gibi sırıtmışsın!" derse? Peki ne yapılacak bu fotoğraf? Foto Yaşar'ın vitrininde bir örneği yıllar boyu duracaktır; sararacak, bir Atatürk fotoğrafıyla bir düğün-sonrası pozunun arasına sıkışacaktır. 13x18 bastırıp çerçeveletebilir. Masasında durur. Ya da 18x24 bastırıp duvara asabilir. İleride evlenip çoluk-çocuğa karışınca duvardaki resme bakar ve hatırlar... Neyi hatırlar? Abazan geçmiş gençliğini mi? "Ben ibne miyim?" korkularını mı? Mahallesinin kendisinden pek hoşlanır gözüküp bir türlü "vermeyen" kızlarını mı?

Ne de olsa bir, bilemedin iki yıl daha "artist gibi" dolanıp, bunun para etmediğini gördükten sonra bir bıyık salıverecek. "İmajı" değişecek (bu kelime bilinmiyordu henüz o yıllarda). Sonra evlenecek, sevmediği bir işte hoşlanmadığı insanlarla birlikte çalışacak. Karısını da sevmeyecek muhtemelen. Çocuklarını biraz belki. Yüzündeki o gülümseme de silinecek. Gerçi sahteydi o gülümseme, ama vardı ya. Yerini daha sahici, ama sahiciliğinin farkında olmayan bir huzursuzluğa bırakacak. Karısını dövecek. Çocuklarını da. Gökten üç elma düşecek, hiçbiri ona denk düşmeyecek. Hiçbir muradına eremeyecek, zaten muradının ne olduğunu da bilmeyecek hiçbir zaman. Bize de çıkacak kerevet kalmayacak.



Her anlatı gibi, bu anlatı da "gerçeği" anlatmıyor; en azından bu yazılmış tarihi ben uydurdum. Mesut diye biri yok aslında. Varsa bile ben tanımıyorum. O fotoğraf ise ne Türkiye'li, ne Bakırköy'lü, ne 1970'lerde yirmi yaşında olan bir erkeğe ait. Kanada'lı lezbiyen şarkıcı k.d. lang'in fotoğrafı. *Shadowland* albümünün kapağı üstelik.

Şimdi yazının en başındaki fotoğrafa bir kere daha bakalım. Yarı-profilden, çok hafif bir gülümsemeyle bize bakan bir insan yüzünden başka, sağ alt köşede bir "Foto Yaşar" yazısı ve tüm resmin etrafında tırtıklı, beyaz bir çerçeve var. İkinci resimde ise dik yazılmış "k.d. lang Shadowland" yazısı, sağ üstte küçük bir elips içinde de "The Owen Bradley Sessions" var. Owen Bradley albümün ses mühendisinin adı. "Shadowland", "Gölge Ülkesi" demek. Bunların dışında, elinizde tuttuğunuzun bir kaset olduğunu biliyorsunuz, her şey bir "kaset" varoluşuyla çerçeveleniyor yani: Boyutlarıyla, plastik malzemesiyle. Bir CD kapağı versiyonu da var aynı resmin, ama onun yapısı daha farklı, o yüzden söz konusu etmiyorum şimdi.

Birinci imgenin bendeki serbest çağrışımları: Anonim (fotoğrafçı vitrinlerinde binlercedir böyle adı bilinmeyen "güzel çocuk" fotoğrafları); ibne; erkek (ikisi arka arkaya, çünkü ikisi de tam olarak değil); görünme isteği (o eşsiz yarım gülümseme ve çapkın bakış – kimi baştan çıkaracak acaba?); köse; sinekkaydı traş; kadın (?); tam erkek değil (mi?); banal; hava atıyor; ucuz bir görünürlük; kenar mahalle; taşra; göğsü açık beyaz gömlek ama az kıl; rugan pabuç ama arkasına basmamış; ille de altın künye; kızlar, görün beni – ki erkekler de görsün.

İkinci imgenin bendeki serbest çağrışımları: Ünlü; erkek; kadın; lezbiyen; travesti (?); sarkazm (bizimle dalga geçiyor, ikircikliliğimize gülüyor); görünür olduğunu biliyor (o eşsiz yarım gülümseme ve çapkın bakış – erkek olduğuma göre beni baştan çıkarmayacak!); gerçekten favorileri mi var?; "camp", mütevazı değil, cesur, taşra (Kanada koca bir taşradır); ne çıkacak şimdi bunun arkasından; tehdit (?).

Bu iki serbest okumadaki ortaklıklar, çerçevesinden görece bağımsız "yüz"ü ya da vücudu, farklar ise çerçeveleri işaret ediyor olmalı. Sakal-bıyık meselesi ilk ortaklık. Ancak iki ayrı çerçeve bu ortaklığı iki ayrı şekilde okutuyor: Birinci çerçeve bir *eksiklige* (ya da eksiklik ipucuna), ikincisi ise bir *fazlalığa* (ya da fazlalık ipucuna) işaret ediyor. İki durumda da yüz temiz, sakalsız. Yüzün bir erkeğe ait olduğunu varsaydığımızda, sakalın yokluğu yalnızca sinekkaydı traşı değil, köseliği (hormon tedavisini, vs.) çağrıştırıyor. Olması gereken bir şeyin yokluğunu işaret ediyor. Neden çok temiz bir sinekkaydı traş değil de bir "eksiklik" iması? Çünkü Bu fotoğrafta (iki çerçevede de ortak kalan) bir özellik daha var: "O eşsiz yarım gülümseme ve çapkın bakış". Bülend Ersoy'un gençlik (erkek) fotoğraflarında da rastlayabileceğimiz, Rock Hudson'da biraz daha örtülü olarak bulunan, Elvis'te abartılarak kitsch'leşen davet. Hiç bir heteroseksüel erkeğin cesaret edemeyeceği, ancak (Elvis'te olduğu gibi) abartarak sarkastik hale getirebileceği bir davet.

k.d. lang'in kasıtlı olarak yüzüne kondurduğu o davetkâr yarım gülüş, fotoğrafı bir erkeğe aitmiş gibi çerçevelediğimizde birdenbire bir "eksikliğe" işaret etmeye başlıyor. Aslında bir heteroseksüel erkeğe "fazla" gelecek olan şey, "eksik" olarak algılanıyor. O davetkârlık, arzulanma isteği, vücudunu bir özne olarak gizlemek yerine (erkek gramerinde öznenin vücudu yoktur) bir nesne olarak ortaya koyan, *sunan* o çağrı, "erkek" imgesini eksiltiyor. Bu eksiğin adını da "penis" olarak koyamadığımız için (çünkü fotoğraf çok edepli bir biçimde belden aşağısını saklıyor), eksiğin "sakal" olduğunu sanıyoruz; tıraş edilmiş, geçici olarak yok edilmiş bir sakal değil, hiç olmamış bir sakal.

Peki kadın/lezbiyen çerçevesinde eksiklik, fazlalığa nasıl dönüşüyor? Tam yüzün o kritik çizgisinde, yani "kadına ait" olan saç alanının bitip de "erkeğe ait" olan sakal alanının başladığı yerde oluyor bu dönüşüm. Bu iki alan arasındaki çizgi, kadın/erkek ikiliğinin sınır çizgisine tekabül ediyor. O çizgide ise

k.d. lang'in "olduğu" cinsel durum değil ("lezbiyen"), "gösterdiği" cinsel durum var ("transvestit/travesti"). Sınırın bulanıklaştığı, kestirme "toplumsal cinsiyet" (*gender*) tartışmalarının kafasının karıştığı, penisin varlığıyla yokluğunun belli olmadığı, fallusun iktidarını kaybetme tehdidiyle karşı karşıya kaldığı yer.

Fotoğrafta saç alanı, belli belirsiz bir favori şeklinde sakal alanına tecavüz ediyor. Erkek yüzünde, bu tecavüz yetersiz kalırdı. Kadın yüzünde ise "haddinden fazla". Kadın vücudundaki "kıl", erkekler için daima bir tehdittir; bu tehdidin yarattığı rahatsızlık ise estetize edilir, erkeğin rahatsızlığı yatağından saptırılarak, kadına ait bir estetik zorunluluğa dönüştürülür. Tıpkı "zayıflama zorunluluğu" gibi, "kılsız olma" zorunluluğu da kadının gündelik yaşamının bir parçası olur. Üstelik kadının "kılsız olması" da yetmez, kılın (o küçük fallus imgeciklerinin) kökünün kurutulması gerekir. Tam da bu nedenle, erkelerin büyük çoğunluğu (iktidar/fallus sorunları daha yoğun olanları yani) jiletle alınmış kıldan da nefret ederler. Kıl ağdayla kökünden sökülmeli ya da epilasyonla "hiç olmamış gibi" yapılmalıdır. Kadın vücudu yumuşak, pürüzsüz olmalıdır, bir tehdit olmaktan çıkarılmalıdır.

O yüzden de k.d. lang'in kulak memesine doğru hafifçe ilerleyen, favori "gibi" düzeltilmiş saçı, erkek iktidarının alanına giren bir kama, iğdiş edici bir bıçak hissini veriyor; bildiğimiz gibi, erkeğin penisine yöneltilmiş gerçek, sözel, sanal ve imgesel her tehdit bir tecavüzdür; erkeğin hayatı boyunca kendi gerçekleştirdiği tecavüzlerde tekrar tekrar intikamını almaya çalışacağı "ilk günah".

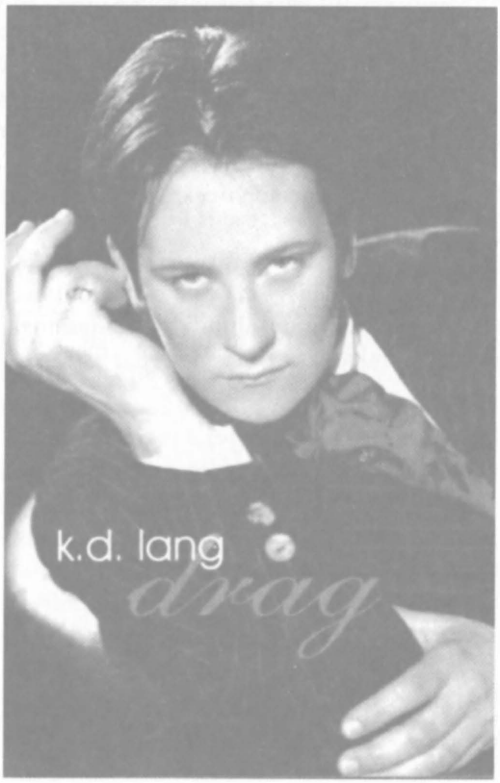
Burada bir an durup, fallus göstereninin bir yokluğun göstereni olduğuna dair Lacan'cı önermeyi bir kez daha düşünebiliriz şimdi.

Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*'de ("İdeolojinin Yüceltilmiş Nesnesi") "Lenin Varşova'da" adlı bir fıkra anlatır: Moskova'daki bir resim sergisini gezmekte olan biri, "Lenin Varşova'da" adlı bir tablonun önünde durur. Tabloda Nadejda Krupskaya (Lenin'in karısı), genç bir Komsomol üyesiyle yatakta gösterilmektedir. Öfkelenen resim meraklısı, sergi görevlisine "Bu tabloda Lenin nerede?" diye sorar. Aldığı cevap "Varşova'da" olur. Bu fıkrayı çözümleyen Zizek, Lenin'in bir "cinsel yasaklayıcı Üçüncü" olarak, bir fallus imgesi olarak yokluğunun, tablonun gerçek nesnesi olduğunu söyler.

Zizek'in örneğini başka bir örnekle destekleyebilir, aynı noktaya başka bir açıdan yaklaşarak da varabiliriz: (Baba) Brueghel'in "İkaros'un Düşüşü" tablosu ve Yeats'in bu tablo üzerine yazdığı "Musee des Beaux Arts" ("Güzel Sanatlar Müzesi") şiirinden hareketle örneğin. Tabloya bakarken beklediğimiz, babası Daidalos ile birlikte kuş tüyleri biriktirerek ve bunları balmumuyla birbirine ekleyerek yaptıkları kanatları takan ve Minos labirentinden uçarak kaçmaya çalışan, ancak havalandıktan sonra güneşe doğru uçmaya heveslenen ("kibir ve

küstahlık" günahını, hatta neredeyse kendini tanrıya eş koşma günahını işleyen), bu yüzden de kanatları eridiği için düşerek ölen genç, atılgan İkaros'u görmektir. Oysa tablo bize bu kolaylığı sağlamaz. İkaros'u araya taraya, sağ alt köşede, sudan çıkmış iki küçük çıplak ayak olarak görürüz sadece. Tablonun geri kalan kısmı, neredeyse tümü, pervasızca eğlenen insan kalabalıklarıdır. Tablonun adı, gösteren, İkaros ve "İkaros'un düşüşü" fiili, yokluklarıyla vardırlar. Tablonun konusu (*subject*), yapay kanatlarıyla güneşe (tanrıya?) ulaşmak isteme kibir ve küstahlığının bir alkış bile alamayacağı, kalabalıkların o düşüşe bigâne kalıp gündelik hayatlarını devam ettirecekleridir. Nesnesi (*object*) ise İkaros'tur.

Bu durumda İkaros, yokluğuyla vardır, bir fallus gösterenidir. İkaros'un düşüşü ise bir iğdiş edilme fiilidir. Aynı şekilde, Zizek'in çözümlemesinde Lenin yokluğuyla vardır, bir fallus gösterenidir. Lenin'in Varşova'ya gitmesi (ve karısı üzerindeki cinsel yasaklayıcılık konumundan geçici olarak da olsa uzaklaşması) ise, bir iğdiş edilme fiilidir.



k.d. lang'in son albümü *Drag*'in kapağında, yokluğuyla var olan fallus imgesi son kerteye ulaşır. Burada *drag* kelimesinin çift anlamlılığını açmakta yarar var: *Drag*, hem sigaradan çekilen "fırt", hem de yarı-argo olarak (ama son zamanlarda akademik literatüre de girdi) "transvestit/travesti" demek. k.d. lang hiçbir zaman kelimenin gerçek anlamıyla transvestit olmadı; ama zaman zaman kendi lezbiyen kimliğini "camp"leştirerek erkek giysileri giydi, bunu bir yadırgatma unsuru olarak kullandı. Bu yüzden kelimenin ikinci anlamı yalnızca kasıtlı olarak, yarı-ironik bir biçimde ortaya konulan bir gösterene dönüşüyor. Yani "drag" olarak k.d. lang bir fallus yokluğu göstereni oluyor. Kelimenin ilk anlamına gelince: Albümdeki şarkıların hepsi içki ve sigara üzerine; ama k.d. lang sigara içmiyor. Gene bir yokluğun göstereni var elimizde.

Kapak resmindeki sağ ele dikkat edelim: Sanki bir sigara tutuyor gibi. Ama olmayan bir sigarayı tutuyor. Aynı şey resmin bütünü için geçerli: Giyim kuşam, geniş klapalı, çizgili kruvaze ceket, briyantinli saçlar, bir penisin varlığına işaret ediyor; ama tıpkı sigara gibi, penis de yok. Sigaranın bir penis simgesi olduğu tartışma götürmez. Ama burada basit bir simgesellikten biraz daha derin bir gönderme var. Freud'un rüya çözümlemelerinde, simgeler hep yukarı doğru yer değiştirir: İğdiş edilme korkusu, rüyada bir ayağın kaybı olarak değil, elin, kolun, el parmaklarının ya da dişlerin kaybı olarak görünür. Dolayısıyla *Drag* albümünün kapağını da bir rüya gibi okumakta yarar var. Olmayan penis, "fallusun yokluğu"nun simgesi ("penis bir fallus simgesinden başka nedir ki," der Lacan), bir kez daha simgelenerek varmış gibi yapılan ama olmayan bir sigaraya dönüşür. O olmayan sigaradan çektiğiniz "fırt" kadar yadırgatıcıdır "transvestit" imgesi de.

"Lenin Varşova'da", "İkaros'un Düşüşü" ve "Drag"; üçü de bir olmayanı göstererek "yasaklayan/yasaklanan", "meydan okuyan/aldırmayan" ve "kadın/erkek" ikiliklerinin dışında, üzerinde, altında ya da arasındaki o sınırsız alanda da bir varolma biçiminin imkânlarını hatırlatıyorlar bize.

TOPLUMSAL CİNSİYET YANIYOR: SAHİPLENME VE YIKMA SORUNLARI

Judith Butler

> Hepimizin, kapıyı çalıp, biz kapının ardından "kim o?" diye sorduğumuzda (bu "bariz" olduğu için) "benim," diye cevap veren arkadaşlarımız vardır. Ve biz de gelenin "o adam" veya "o kadın" [benim vurgulamam] olduğunu anlarız.
>
> Louis Althusser," İdeoloji ve İdeolojik Devlet Aygıtları"

> "Yasa"nın amacı, yasanın kökeninin tarihi içinde kesinlikle en son kullanılan şeydir: tersine, bir şeyin kökeninin nedeni ile onun nihai yararı, bir amaçlar sistemindeki fiili kullanım ve yeri birbirinden çok ayrı şeylerdir; varolan, bir şekilde varolmaya başlamış olan her şey, defalarca yeni amaçlar uğruna yeniden yorumlanır, tekrar ele alınır, dönüştürülür ve yeniden yönlendirilir.
>
> Friedrich Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü*

Althusser'in sorgulama mevhumunda çağrısıyla ya da hitap edişiyle öznenin toplumsal oluşumunu başlatan polistir. Polis memuru sadece yasayı temsil etmekle kalmaz, "hey, sen!" hitabı ile yasayı o çağırdığı kişiye bağlama yetkisine de sahiptir. Çağrı anına kadar kanunu çiğneme durumunda değilmiş gibi görünen (ve şimdi belli bir eylemi bu çağrı tarafından bir kanunu çiğneme olarak saptanan) "o", tam olarak toplumsal bir özne değildir, daha tam olarak özneleştirilmemiştir, çünkü o (adam veya kadın) daha henüz azarlanmamıştır. Azar özneyi sadece baskı altına alıp denetlemekle kalmaz, öznenin toplumsal ve yasal *oluşumunun* yaşamsal bir kısmını da biçimlendirir. Çağrı oluşturucudur (*formative*), hatta *per*formatiftir (icra edicidir), çünkü bireyin boyun eğdirilmiş özne statüsüne girişini başlatmaktadır.

* Metnin özgün adı "Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion", Butler'ın, *Bodies That Matter, On The Discursive Limits of "Sex"* adlı kitabının bölümüdür (Routledge, New York. 1993); yazının temel kavramlarından *appropriation* sahiplenme, benimseme, mal etme, *subversion* ise bozma, yıkma, tahrip etme anlamına geliyor. (ç.n.)

Althusser bu "çağrı" veya "sorgulama"yı, tek taraflı bir edim olarak, yasanın, bir yandan korku aşılarken, diğer yandan da belli bir bedel karşılığında özneye tanınma (kabul görme) olanağı veren iktidarı ve gücü olarak düşünür. Azarlamada, özne sadece tanınmakla kalmaz, aynı zamanda ilgisiz, sorgulanabilir ya da imkânsız bir varoluş şeklindeki bir dış bölgeden öznenin söylemsel ya da toplumsal alanına geçerek, belli bir toplumsal varlık düzeni de kazanır. Ancak, bu özneleşme azarlayıcı sözün doğrudan bir etkisi olarak mı ortaya çıkmaktadır, yoksa bu sözün, bir ceza korkusu dayatma gücüne sahip olması ve bu dayatmadan yasaya bir boyun eğme, bir sadakat üretmesi mi gereklidir? Yasa tarafından çağrılmanın ve özne olarak kurulmanın daha başka yolları var mıdır? Yasaca muhatap alınmanın (iştigal olunmanın), yasayı muhatap almanın (onunla iştigal olmanın), cezalandırma gücü ile tanıma gücünü birbirinden ayırabileceğimiz başka yolları var mıdır?

Althusser, bu türden bir yapısal çözümlemeye Lacancı yaklaşımdan gelen katkının altını çizer ve yasa ile ona uymaya zorlanan özne arasında bir yanlış tanıma ilişkisi olduğunu ileri sürer[1]. "Kötü özneler'in mümkün olabileceğine atıfta bulunmakla birlikte, böyle bir sorgulayıcı yasanın ortaya çıkaracağı *itaatsizliğin* boyutlarını göz önüne almaz. Oysa yasa, sadece reddedilebilir olmakla kalmaz, çiğnenebilir, kendi tek yanlı işleminin o tektanrıcı gücünü de sorgulamaya götürecek şekilde yeniden tanımlanmaya zorlanabilir. Öznenin tekbiçimliliğinin beklendiği, davranış uyumluluğunun emredildiği yerde, yasanın reddi, yasaya onu gülünç duruma düşürecek bir uyumlulukla sağlanabilir; böylece emrin, buyruğun meşruiyeti ince bir şekilde sorgulanmış, bir abartı halini alana kadar tekrarlanmış, onu yürürlüğe koyanın otoritesine karşı duracak bir biçimde yeniden eklemlenmiş olur. Buradaki performatif, icra edici yan, yani yasanın yasaya bağlı özne üretmeyi amaçlayan çağrısı, yasayı harekete geçiren disipline edici niyet olarak ortaya çıkan şeyi aşan ve karışıklık yaratan bir dizi sonuç doğurur. Böylece sorgulama basit bir icra edici olma, atıfta bulunduğu şeyi yaratma gücüne sahip bir söylem edimi olma statüsünü kaybeder ve niyet edilmiş herhangi bir atıftan fazlasını anlamlandırarak, kastettiğinden daha fazlasını yaratmış olur.

Bunun sonucu olarak oluşan itaatsizliğe bütün o dilbilimsel olanağı ve sözlüğü sağlayan, icra ediciliğin kurmadaki, oluşturmadaki bu başarısızlığıdır — söylemsel buyruk ile onun benimsenmiş etkisi arasındaki kayma.

Dilin kullanılmasının ilk olarak adlandırılmayla, bir isimle çağrılmayla mümkün kılındığını, bir ismi taşımanın, kendisine pek de seçim şansı tanınmadan, kişininsöylem içindeki yerini belirlediğini düşünün. Bu tür "çağrı-

1. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", s. 170-77; ayrıca bkz. "Freud and Lacan", *Lenin* içinde, s. 189-220.

lar"ın birikmesi ve yakınsaması sonucunda üretilen bu "ben", kendisini bu zincirin tarihselliğinden ayıramaz veya doğrulup bu zincirin karşısına, bana karşı duran, ben olmayan, sadece başkalarının oluşturdukları bir nesne imiş gibi çıkamaz; çünkü sorgulayıcı çağrılar örgüsü ve onun yeri olan "ben" tarafından üretilen bu yabancılaşma ve bölünme sadece tecavüzcü, ihlal edici değil, aynı zamanda muktedir hale getirendir de – Gayatri Spivak'ın "muktedir kılıcı tecavüz" dediği gibi. Kendi inşasına karşı çıkacak olan "ben", muhalefetini, direnişini tanımlamak için her zaman bu inşadan bir anlamda beslenecektir de; üstelik "ben", onun "failliği" denilen şeyi kısmen karşı koymayı amaçladığı güç ilişkilerine bulaşarak gerçekleştirir. "Ben"in karşı koyduğu güç ilişkilerine dahil olması, *bulaşması*, onu muktedir hale getirenin gerçekten de güç ilişkileri olması, sonuç olarak, "ben"in bu güç ilişkilerinin mevcut biçimlerine indirgenebilir olması demek değildir.

Fark etmişsinizdir, görüşümü biçimlendirirken "ben"i hep tırnak içine aldım, ama ben hâlâ buradayım. Ve şunu da eklemeliyim ki bu, burada böyle bir kuramsal projenin kişiyi, yazarı, hayatı ıskalayacağı yolundaki muhtemel kuşkuya cevap olarak sizin için ürettiğim bir "ben"dir; bu iddiaya karşı çıkarak, veya daha doğrusu böyle bir kaçışın mercii olarak adlandırılmaya tepki olarak şunu yazıyorum: "Ben"in bu şekilde tırnak içine alınması, onun toplumsal olarak inşa edilmiş olmasındaki kurucu iki-yanlılığı düşünmekte belirleyici bir rol oynar — burada "inşa", özneleş/tiril/ menin* hem muktedir kılıcı hem de tecavüz edici anlamlarını taşımaktadır. Eğer birisi incitici terimlerle çağrılarak veya hitap edilerek söylemsel yaşama girmişse, nasıl zaten hali hazırda işgaline uğramış olduğu sorgulamayı –yeniden anlamlandırmanın olanaklarını bu tecavüzün amaçlarına karşı doğrultmak için– işgal edebilir ki?

Bu, "ben"in, ya da otobiyografik yanın sansürlenmesi veya yasaklanmasıyla aynı şey değildir; tam tersine, bu kullanımı olanaklı kılan iki-yanlı güç ilişkilerinin soruşturulmasıdır. Kişinin varlığında bu kullanımların tekrar etmesi, ya da Patricia Williams'ın deyimiyle, "kişinin varlığında içerilen mesajlar'ın yalnızca bu kullanımları tekrar ediyor olması, tam da tecavüzün koşullarından yıkmanın türeyebilirliğini sağlayan şeydir. Bu anlamda, "cinsiyet" (*sex*) kategorisinin "cinsiyetçiliğin"in (*sexism*) aracı ve etkisi veya onun sorgulama anı olduğu, yine aynı şekilde "ırk"ın da "ırkçılık"ın aracı ve etkisi veya onun sorgulama anı olduğu ve "toplumsal cinsiyet"in (*gender*) de sadece heteroseksizmin hizmetinde olduğu şeklindeki sav, sanki bu terimler her zaman ve sadece onları doğuran baskıcı güç rejimlerini tahkim etmeye yararlarmış gibi, bu tür terimle-

* Özneleşme diye çevirdiğimiz "*subjection*", burada anlatılanı doğrudan açığa vuran bir anlam ikiliği taşıyor. *Subject*, bir "öz"e gönderen Türkçe "özne"nin taşımadığı "tabi olan" anlamına sahip olduğu için, *subjection* da tabi olma, boyun eğ/diril/me, maruz kalma diye okunmalıdır. (ç.n.)

ri hiç kullanmamamız gerektiği anlamına gelmez. Tersine, bu tür terimler bu tür rejimlerce üretilip yine onlar tarafından kısıtlandıkları içindir ki, kaynaklarındaki amaçları saptıracak ve tersine çevirecek yönlerde tekrarlanmalıdırlar. Kişi kendisine tecavüz deneyimini yaşatan terimlerden araçsal bir uzaklıkta durmaz. Bu tür terimler tarafından işgal edilmişken aynı zamanda onları meşgale edinmek, bir suç ortaklığı, bir tekrar, incinmeye bir geri dönüş tehlikesi taşır elbette; ama aynı zamanda insanın, bu incinmenin, kendi seçmediği bu sorgulamanın harekete geçirici gücü üzerinde çalışabilmesi için bir fırzattır da. Eğer tecavüzü sadece bir travma olarak, yıkıcı bir tekrarlamaya zorlanmanın nedeni olarak anlamak mümkünse (ve kuşkusuz tecavüzün güçlü bir sonucudur bu), tekrarın kuvvetini de, tam da tecavüze olumlu bir cevabın koşulu olarak kabul etmek aynı şekilde mümkündür. Bir incinmeyi tekrarlamaya zorlanmak, illaki incinmeyi aynı şekilde tekrarlamaya zorlanmayı ya da tamamen o incinmenin travmatik yörüngesinde kalmayı gerektirmez. Dildeki tekrarlama kuvveti, parodoksal bir biçimde belli bir failin –koşulların efendisi olan bir ego kurgusuna bağlı olmayan bir failliğin– seçim yapmanın *imkânsızlığından* türemesinin şartlarını oluşturabilir.

İşte Irigaray'in Platon'u eleştirel taklidi, lezbiyen fallus kurgusu ve *Paris Yanıyor* filminde hısımlığın yeniden tanımlanışı* bu anlamda, hegemonik iktidar biçimlerinin, sadakatle tekrarlamayı başaramayan ama bu başarısızlıkları sayesinde de bu güçlerin tecavüzcü amaçlarına karşı tecavüzün terimlerini yeniden anlamlandırma imkânını doğuran tekrarları olarak anlaşılabilir. Cather'in baba adını işgali, Larsen'in beyaz olmak denen acı verici ve ölümcül taklidi araştırışı ve "tuhaf"ın (*queer*, cinsel tuhaflık) dışarı atılma, bir dışkı muamelesi görme noktasından siyasal rüştünü ispat etme noktasına taşınması, söylemsel meşruiyetin sınırlarındaki benzer iki-yanlılık odaklarının sorgulanmasını getirecektir.

Böyle bir öznenin (zamana bağlı) yapısı şu anlamda çapraz örgülü** bir kesişimdir: tözsel veya kendi kendini belirleyen "özne" yerine, bu söylemsel taleplerin bitişme noktası, Gloria Anzaldua'nın bir deyişini kullanırsak, bir "kavşak" gibidir. Anzaldúa da siyasal ve toplumsal söylemsel kuvvetlerin bu kavşağının "özne" mevhumuyla anlaşılamayacağını öne sürüyor. Kendi inşa edilişini önceleyen herhangi bir özne yoktur, ve bu inşalar tarafından belirlenen bir özne de yoktur; kültürel çarpışmanın rabıtası, bağıdır bu her zaman; "biz"i oluşturan terimlerin yeniden anlamlandırılması veya tekrarlanması talebinin öyle topluca reddedilemeyeceği ama tam bir itaatle de karşılanamayacağı bağ nokta-

* Yeniden tanımlama diye çevirdiğimiz *rearticulation*, yeniden eklemleyerek tanımlama, anlamlandırma anlamı taşıyor. (ç.n.)

** Burada kullanılan terim *chiasmic*, biyolojide, merkezi sinir sisteminin, her iki taraftaki liflerin diğer tarafa geçmesiyle oluşan x şeklindeki yapısını ifade ediyor. (ç.n.)

sıdır kültürel çarpışmanın. Bir olmayan-mekân gibidir; özneleş/tirme/nin tam da onlar vasıtasıyla sürdüğü –veya sürmeyi başaramadığı– o terimlerin yeniden işlemesi imkânını ortaya çıkaran iki-yanlılığın mekânı.

İki Yanlı Drag

Bu görüşlerden hareketle şimdi de *Paris Yanıyor* filmi üzerine bir değerlendirmeye geçeceğim. Her zaman ve her yoldan "tuhaf"ların yok edilmesini ayarlıyor görünen, ama bunun yanında o yok edici normların, toplumsal cinsiyet ve ırkın o öldürücü ideallerinin taklit edildiği, yeniden işlendiği, yeniden anlamlandırıldığı tek tük mekânlar da üreten bir kültürde, öznelerin eşzamanlı olarak üretilmelerinin ve boyun eğdirilmelerinin akla neler getirdiğinden söz edeceğim. Bu filmde yasayı hiçe sayma ve olumlama, hısımlığın ve onurun yaratılması olduğu kadar, yıkıcı olarak adlandırılamayacak, hatta, karşı cinsin giysilerini kullanan, henüz ameliyat olmamış bir transseksüel, Latin bir fahişe ve "Xtravaganza evi"nin üyesi olan Venus Xtravaganza'nın ölümüne de neden olan bir tür norm tekrarı da vardır. Venus hangi sorgulayıcı çağrılar dizisine yanıt vermektedir ve onun bu yanıtlama tarzında yasanın tekrarlanışına nasıl bakılmalıdır?

Venus, ve genelde *Paris Yanıyor*, egemen normları alaya almanın onları yerinden oynatmaya yeterli olup olmadığı ve toplumsal cinsiyetin doğallıktan çıkarılmasının, hegemonik normların yeniden pekiştirilmesine vasıta olup olmadığı sorusunu ortaya atmaktadır. Her ne kadar bazı okurlar *Gender Trouble*'da*, drag gösterilerin egemen cinsiyet normlarını yıkmanın bir yolu olarak çoğalmasını savunduğumu düşünmüş olsalar da, drag ve yıkma arasında bir ilişki olması gerekmediğinin ve drag'in, abartılı heteroseksüel toplumsal cinsiyet normlarının doğallıktan çıkarılmasında olduğu kadar yeniden idealleştirilmesinde de kullanılabileceğinin altını çizmek istiyorum. Öyle görünüyor ki, en iyi koşullarda drag, kişinin, kendini de oluşturmuş olan güç rejimlerine bulaştığı genel durumu yansıtan belli bir iki-yanlılığın, ve böylece kişinin tam da karşı olduğu güç rejimlerine bulaşmasının yeridir.

Her toplumsal cinsiyetin drag gibi olduğunu veya drag olduğunu ileri sürmek, "taklit"in, *heteroseksüel* projenin ve onun toplumsal cinsiyet ikiciliğinin kalbinde yattığını, drag'in evvelki ve asli bir cinsiyeti önceden varsayan ikincil bir taklit olmadığını, buna karşın hegemonik heteroseksüelizmin kendi idealleştirmelerini taklit etmek için sabit ve tekrar eden bir çaba olduğunu öner-

* Judith Butler, Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity, New York, Routledge, 1990.

mektir. Bu taklidi tekrarlamak zorunda oluşu, kendi özgünlük ve uygunluk iddialarını üretmek ve kutsallaştırmak için marazileştirici uygulamalar ve standartlaştırıcı bilimler öne sürüşü, heteroseksüel icra ediciliğin hiç bir zaman tam olarak başa çıkamayacağı bir endişeyle kuşatıldığını, aynen kendi idealleştirmeleri gibi olma, onlarla bire bir örtüşme çabasının hiç bir zaman tam olarak karşılık bulamayacağını, ve heteroseksüelleştirilmiş toplumsal cinsiyetin kendi kendisini üretebilmek için dışarıda bırakmak zorunda olduğu cinsel olanak alanları tarafından sürekli rahatsız edildiğini gösterir. O zaman, bu anlamda drag, hegemonik toplumsal cinsiyetin üretildiği taklit edici yapıda yansıdığı ve heteroseksüelliğin doğallık ve aslilik iddiasını tartıştığı ölçüde yıkıcıdır.

Ancak öyle görünüyor ki, burada önemli bir özelliği daha eklemek zorundayım: heteroseksüel ayrıcalık bir çok yoldan işler ve bu yollardan ikisi, kendini doğallaştırmak ve kendini asli ve norm olan gibi göstermektir. Ama bunlar işlediği yegâne iki yol değildir, çünkü açıktır ki heteroseksüelliğin aslilik ve doğallıktan yoksunluğunu kabul ettiği ama yine de gücünü koruduğu alanlar vardır. Yani, heteroseksüel kültürün kendi için ürettiği drag biçimleri vardır – muhtemel eşcinsel sonuçlar karşısındaki endişenin filmlerin anlatısal güzergâhı boyunca sürekli hem yaratılıp hem de savuşturulduğu örnekleri, *Victor Victoria*'da Julie Andrews'u, *Tootsie*'de Dustin Hoffman'ı, ya da *Bazıları Sıcak Sever*'de Jack Lemmon'ı anımsayabiliriz. Bunlar herhangi bir drag gösterideki eşcinsel fazlalığı, açık bir heteroseksüel ilişkinin, üstü örtülü bir şekilde ima edilen bir eşcinsel ilişkinin ortaya çıkmasından evvel gerçekleşmesi ihtimali karşısındaki korkuyu üretip kullanan filmlerdir. Heteroseksüelliğin bu yüksek tipi eğlence için drag'dir ve her ne kadar bu filmler eşcinsellik düşmanlığı ve paniğinin işlendiği kültürel metinler olarak önem taşısa da[3], bunları yıkıcı diye nitelendirmekte çekingen davranacağım. Gerçekte bu tür filmler, sınırlarını sürekli bir şekilde "tuhaflığa" karşı korumak zorunda olan heteroseksüel iktisada törensi bir gevşeme sağlama işlevi görür ve eşcinsellik korkusunun bu saptırılmış üretim ve kararlılığı aslında heteroseksüel rejime kendi kendini sürdürme görevinde güç kazandırır.

Paris Yanıyor için yazdığı kışkırtıcı eleştirisinde bell hooks, bazı eşcinsel erkek drag üretimlerini kadın düşmanı olmakla eleştirir ve burada da kendine kısmi yandaşlar olarak, feminist kuramcılardan Marilyn Frye ve Janice Raymond'ı bulur[3]. Feminist düşünce içindeki bu gelenek, drag'in kadınlara karşı saldırgan olduğunu ve aşağılama ve gülünç duruma sokmaya dayalı bir taklit olduğunu öne sürmektedir. Özellikle Raymond, drag'i karşı-cinsten-giyinme

2. Bkz. Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York, Routledge, 1992, s. 40.

3. bell hooks, "Is Paris Burning", *Z*, Sisters of the Yam Column, Haziran 1991, s. 61.

ve transseksüellikle aynı kefeye koymuş, bunların aralarındaki farklılıkları yok sayarak, bu uygulamaların her birinde kadınların mallanılmaya ve nefrete maruz kaldığını ve bu özdeşleştirmelerde saygılı ve yükseltici hiç bir şey bulunmadığını savunmuştur. Buna yerinde bir cevap olarak, özdeşleştirmenin her zaman iki-yanlı bir süreç olduğu söylenebilir. Günümüzün güç rejimleri altında bir toplumsal cinsiyetle özdeşleşmek, gerçekleştirilmesi mümkün olan ve olmayan, ve güç ve statüsü ısrarla yakınlaştırıldıkları özdeşleşmelerin önünde giden bir normlar dizisiyle özdeşleşmeyi içermektedir. "Bir erkek olmak" ya da "bir kadın olmak", içsel olarak dengesiz meselelerdir. Bunlar her zaman bir ikiyanlılıkla kuşatılmış haldedirler, çünkü her özdeşleşmenin bir bedeli vardır: başka bazı özdeşleşme dizilerini kaybetmek gibi, ya da hiç bir zaman seçmediğimiz ama bizi seçmiş olan ve üstelik onu, bizi belirlemekte bütünüyle başarısız kalacağı ölçüde işgal ettiğimiz, tersine çevirdiğimiz, yeniden anlamlandırdığımız bir normla zoraki yakınlaşmamızda olduğu gibi...

Drag'in sadece bir kadın düşmanlığı olarak çözümlenmesinde yatan sorun, kuşkusuz erkekten kadına transseksüelliği, karşı cinsten giyinme ve drag'i –her zaman böyle olmamasına karşın– erkek eşcinsel etkinlik olarak temsil etmek ve hatta erkek eşcinselliğinin kökeni için kadın düşmanlığı teşhisinde bulunmaktır. Feminist çözümleme böylece erkek eşcinselliğini, kadın *hakkındaymış* gibi, kadına dair birşeymiş gibi düşünmektedir ve bu durumda, gidebileceği uç noktayı göz önünde tutarsak, bu tür çözümlemenin bir tersinesömürgecilik olduğu, feminist kadının kendini erkek eşcinselliğin merkezine koymasının (ve böylece parodoksal bir şekilde, kalkıp heteroseksüel ekseni radikal feminist konumun ortasına yeniden yerleştirmesinin) bir yolu olduğu öne sürülebilir. Böyle bir suçlama, bir kadının lezbiyen olduğu ilk kez fark edildiğinde yapılan eşcinsellik düşmanı yorumla aynı mantığa sahiptir: Lezbiyen olan kadın ya bir erkekle kötü bir tecrübe geçirmiştir veya henüz doğru erkeği bulamamıştır. Bu teşhisler lezbiyenliğin heteroseksüel işleyişteki bazı başarısızlıklar sonucunda edinildiğini varsayar ve böylece heteroseksüelliği lezbiyen arzunun "nedeni" olarak konumlandırmaya devam eder; lezbiyenlik heteroseksüel nedenselliğin rayından çıkmasının ölümcül sonucu olarak nitelendirilir. Bu çerçevede heteroseksüel arzu her zaman doğrudur ve lezbiyen arzu her zaman yalnızca bir maskedir ve ebediyen yanlıştır. Drag'e karşı olan radikal feminist savda, erkekten kadına drag'in etkisi ve hedefi olarak kadının saptırılması görülür; lezbiyen arzuyu kabul etmeyen eşcinsellik düşmanı görüşte ise, erkeğin neden olduğu hayal kırıklığı ve bunun saptırılışı lezbiyen arzunun nedeni ve nihai gerçeği olarak görülür. Bu görüşlere dayanarak drag, "kadınlar"ın saptırılması ve sahiplenilmesinden başka bir şey değildir, yani temelde *misogyny*'ye, kadın düşmanlığına dayanır; lezbiyenlik de erkeğin saptırılması ve sahiplenilmesinden başka bir şey değildir ve temelde erkekten nefret etme me-

selesidir – yani *misandry*'dir.

Bu saptırma temelli açıklamalar ancak başka bir saptırma dizisinin kurulmasıyla ilerleyebilir: Arzunun, fantazmatik zevklerin ve heteroseksüel eksene ve reddetme mantığına indirgenemeyecek aşk biçimlerinin *saptırılması*. Gerçekten de aşkın, yalnızca görünüşte reddedilen nesne *için* olduğu ve aşkın kesinlikle bir reddetme mantığı tarafından üretildiği düşünülür; yani drag, hayal kırıklığı veya reddedilmenin neden olduğu aşk acılaşmasının etkisinden başka bir şey değildir. En başta arzulanan ama şimdi nefret edilen Oteki'nin, bedenin bir parçası haline getirilmesidir. Lezbiyenlik de hayal kırıklığı ve reddedilmenin sonucunda acılaşan aşkın ve bu aşktan uzaklaşmanın, ona karşı kendini savunmanın, veya *butch*'ın* durumunda, bir zamanlar sevilen erkeğin mevkiinin sahiplenilmesinin(benimsenilmesinin) etkisinden başka bir şey değildir.

Bu reddetme mantığı, hem drag hem de lezbiyenliğin kökenine ve hakikatine heteroseksüel aşkı yerleştirir ve her iki uygulamayı da tatmin edilememiş aşkın belirtileri olarak yorumlar. Ama bu saptırma temelli açıklamada saptırılan şey, sadece reddettiği şey tarafından belirlenmeyen bir aşkın, bir arzu ve zevkin olabileceği mevhumudur. Şimdi, ilk bakışta bu indirgemelere ve "tuhaf" pratiklerin aşağılanmasına karşı çıkmanın yolu, onların radikal özgüllüklerini öne sürmek, heteroseksüel arzudan kökten farklı, onunla *hiç bir* ilişkisi olmayan, heteroseksüelliğin ne reddedilmesi ne benimsenmesi olan ve heteroseksüelliği ayakta tutan kökenlerden tamamen farklı kökenleri olan bir lezbiyen arzu olduğunu iddia etmek gibi görünebilir. Ya da drag'in kadınların alaya alınması, aşağılanması veya mallanılmasıyla ilgili olmadığını savunmak cazip görünebilir: drag'in kadın kılığında erkek olması halinde ortaya çıkan şey, toplumsal cinsiyetin kendisinin dengesizleştirilmesidir; doğallıktan çıkarıcı, ve toplumsal cinsiyet ve cinsel baskının zaman zaman işlediği kuralcılık ve özgünlük iddialarını sorgulayan bir dengesizleştirme. Ama ya durum yalnızca biri ya da öbürü değilse; kuşkusuz birçok lezbiyen kendi cinsel pratiklerinin kökünün kısmen heteroseksüelliği reddetmelerinde yattığını savunmak istemişlerdir, ne var ki aynı zamanda bu reddedişin lezbiyen arzuyu açıklamayacağını, bu yüzden de bu reddedişe, lezbiyen arzunun saklı veya kökensel "hakikati" diye teşhis konulamayacağını da iddia etmişlerdir. Drag'in durumu ise başka bir nedenden ötürü daha karışıktır. Çünkü *Paris Yanıyor*'daki drag güzellik yarışmasından çıkartılacak hem bir yenilgi, hem de bir isyan anlamı var. Çünkü bu filmde gördüğümüz, eninde sonunda bizim için çerçevelenmiş, bizim için filme çekilmiş bu drag'in ırkçı, kadın düşmanı, eşcinsellik karşıtı baskı normlarını hem sahiplendiği hem de yıktığı bana çok açık görünüyor. Bu iki-yanlılığı nasıl açıklayabiliriz? Bu, önce bir sahiplenme sonra bir yıkma durumu demek

* Lezbiyen ilişkide erkeksi olduğu ya da bu rolü üstlendiği düşünülen taraf. (ç.n.)

değildir. Bazen her ikisi birden olur; bazen çözülmesi olanaksız bir gerilime yakalanır, bazen de ölümcül derecede, yıkıcı olmayan bir sahiplenme halini alır.

Paris Yanıyor (1991), prodüktörlüğünü ve yönetmenliğini Jennie Livingstone'un yaptığı, New York, Harlem'de, ya Afrikalı-Amerikalı ya da Latin "erkekler"in katılıp gösteri icra ettiği drag balolarını anlatan bir filmdir. Balolar, yarışmacıların farklı kategorilerde katıldıkları yarışmalar biçimindedir. Kategoriler, çoğunluğu "yönetici" veya Ivy League* öğrencisi olmak gibi beyaz kültür içinde sınıf simgesi olarak yerleşmiş bir çok toplumsal norm içerir; bazıları, en uç drag'den *butch* kraliçesine kadar kadınsıdır, bazıları ise "*bangie*" gibi düzgündür, zenci harbi erkek sokak kültüründen gelmedir. Yani, kategorilerin hepsi beyaz kültürden alınma değildir, bazıları beyaz olmayan bir doğrudüzgünlüğün kopyalarıdır; diğer bazıları ise sınıf üstüne odaklanmıştır, sanki sırf bu gösteri için pahalı kadın giysilerinin "mop" edilmesi, yani araklanması gerekmiştir. Diğer bir kategori, askeri kıyafet yarışması ise başka kategorilerdeki kadınsılığın icracı veya tekrarlayıcı üretimiyle paralel biçimde, ama bu sefer erkekliğe icracı ve davranışsal uygunluk rolü oynayan başka bir meşruiyet tesciline doğru kayılmıştır. "Sahi-gibi-olma" tam olarak birilerinin yarıştığı ayrı bir kategori değildir, ama belirlenmiş kategorilerdeki her hangi bir icrayı, performansı değerlendirmekte kullanılan bir standarttır. Ancak sahilik etkisini belirleyen, inancı zorlayabilme, doğallık etkisi yaratabilme yeteneğidir. Bu etkinin kendisi, normların canlandırılmasının, tekrarlanmasının bir sonucudur; ırk ve sınıf normunun cisimleştirilmesinin, başlangıçta bir figür, bir beden figürü olan, ama tikel, belirli bir bedenin değil, performansa düzenini veren, ama hiç bir performansın da tamamen yakınlaşıp çakışamadığı bir standart olarak kalan, morfolojik bir ideal olan normun cisimleştirilmesinin sonucudur.

Gayet anlamlıdır ki bu, *okunamayacağı* ölçüde işleyebilen, sahilik üzerinde ancak o ölçüde etkili olabilen bir performanstır. Çünkü "okumak", birisini indirmek, görünüm düzeyinde yürümeyeni açığa vurmak, hakaret etmek ya da aşağılamak demektir. Bu nedenle bu tür bir icranın, performansın başarılı olması, bir okumanın olanaksız kılınması veya bu okumanın, yorumun, görünen ile ifade edilenin örtüştüğü türden şeffaf bir görme olarakgerçekleşmesi demektir. Tersine, görünen ile görünenin nasıl "okunduğu" ayrışırsa, icranın hilesi hile olarak okunacak, ideal de sahiplenilişinden ayrılıp kopacaktır. Ama okumanın olanaksız oluşu, hilenin işlediği anlamına gelir; sahi-olmaya yakınlaşılmıştır, icra eden beden ile icra edilen ideal, ayırt edilemez gibi görünmektedir.

Bu idealin statüsü nedir peki? Ya da nelerden meydana gelmiştir? Film ne tür okumayı desteklemekte, neleri saklamaktadır? Normun doğallığından çıka-

* Sarmaşık Birliği, ABD'de bina duvarları sarmaşıkla kaplı olan Harward, Yale, Princeton gibi bir dizi köklü ve seçkin üniversiteye verilen ad. (ç.n.)

rılması normu yıkmakta başarılı mıdır, yoksa bu doğallıktan çıkarma, en etkin biçimde canlandırıldığında bile, hatta belki de tam da öyle olduğunda, sadece, baskı uygulayıcı bir yeniden idealleştirmenin mi hizmetindedir? Venus Xtravaganza'nın başına gelenleri düşünelim. Açık tenli bir kadın "gibi davranır", ama öyle davranmadaki başarısızlığı nedeniyle, açıkça eşcinsellik karşıtı şiddetle karşı karşıyadır; sonunda, göründüğü kadarıyla, kendi deyimiyle "küçük sırrı"nı fark eden bir müşterisi tarafından onu baştan çıkardığı için vahşi bir biçimde öldürülür. Diğer yandan, Willi Ninja doğru gibi davranabilmektedir, Madonna için yaptığı videolardaki başarısıyla öne çıkar ve uluslararası alanda post-efsanevi bir statü elde eder. Öyle davranmak var, öyle davranmaktan davranmaya fark var; Willi Ninja'nın yükselişi ama Venus Xtravaganza'nın ölümü –söylemeye alışageldiğimiz gibi– "kaza değildir".

Şimdi Venus, Venus Xtravaganza, ona ırkçılık, eşcinsel düşmanlığı ve yoksulluk karşısında sürekli bir sığınak vaat edecek bir sınıf ve ırk ayrıcalığı anlamına gelen hayali bir erkek bulma amacıyla toplumsal cinsiyetinin belli bir maddi dönüşümü peşindedir. Venus'ün durumunda, toplumsal cinsiyetin ırk ve sınıf tarafından belirlendiğini iddia etmek de yeterli değildir, çünkü toplumsal cinsiyet bir töz ve birincil temel olmadığı gibi, ırk ve sınıf da nitelendirici özellikler değildir. Elimizdeki durumda, toplumsal cinsiyet bu ırk ve sınıf bağının fantazmatik, hayali dönüşümü için bir vasıtadır, bu eklemlenişin odağıdır. Gerçekten de *Paris Yanıyor*'da gerçek olmak, gerçek bir kadın olmak – her ne kadar herkesin arzusu bu olmasa da (baloya katılan çocuklar arasında gerçek-olmayı yalnızca "yapma" isteği, onu da yalnızca balonun sınırları içinde duyanlar da vardır)– yoksulluktan, eşcinsel düşmanlığından ve ırksal gayrı meşrulaştırmadan fantazmatik bir kurtuluş vaadinin odağıdır.

Yarışma ("gerçek-gibi-olma çabası" diye de okuyabiliriz bunu) gerçek-gibi-olmaya yaklaşmanın fantazmatik bir denemesini içerir, ama gerçek-gibi-olmayı düzenleyen, bizzat *kendileri* de fantazmatik bir biçimde kurulan ve sürdürülen normları da teşhir eder. Gerçek-gibi-olmayı ayarlayıp düzenleyen ve meşrulaştıran kurallar (onlara simgesel diyebilir miyiz?), bazı yasak fantezilerin, yasak hayallerin sinsice yükseltilerek, gerçek parametreleri olmalarını sağlayan mekanizmayı oluştururlar. Klasik Lacancı deyişle bunu simgesel'in egemenliği diye adlandırabilirdik, ama ne var ki simgesel, öznenin kuruluşunda cinsiyet farklılığını esas varsaymaktadır. Oysa *Paris Yanıyor*'un önerdiği, öznenin kuruluşunda cinsel farklılığın ırk ve sınıftan önce gelmediğidir; ve de simgesel'in aynı zamanda ırksallaştırıcı bir normlar dizisi olduğu ve kendileri vasıtasıyla öznenin üretildiği gerçek-gibi-olma normlarının ırksal bilgiye de sahip "cinsiyet" kavramlaştırmaları olduğudur (bu, bütün bir psikoanalitik paradigmayı bu görüşe bağlamanın öneminin de altını çiziyor).

Gerçek-gibi-olma normunun fantazmatik statüsüne ya da simgesel norma

yakınsama ve onu teşhir etme şeklindeki çifte hareket, filmde, sözümona "gerçek" kişilerin pahalı dükkânlara girip çıktıkları sahnelerle balo salonundaki drag sahnelerini yan yana getiren çaprazlama hareketle daha da güçlendirilmiştir.

Drag balosunun gerçek-gibi-olma ürünleri arasında, öznenin fantazmatik kuruluşuna hem tanık olur hem de onu üretiriz. Bu kendini küçük düşüren meşrulaştırıcı normları tekrarlayıp taklit eden bir öznedir. Hem tekrarlanmak zorunda olan hem de kendi tekrarlarını rahatsız eden egemenlik projesine dayanan bir öznedir. Bu, özdeşleşmelerinden uzaklaşarak belli bir mesafeye çekilen ve "bu gün özdeşleşmelerimden hangisiyle uğraşsam ya da ne zaman uğraşsam" gibisinden faydacı kararlar veren bir özne değildir; tersine bu özne, özdeşleşmelerin tutarsız ve hareketli bir biçimde dizilişinden oluşur; icrasının tekrarlanabilirliği içinde ve icrası vasıtasıyla oluşturulabilir, üretildiği gerçek-gibi-olma normlarını hem meşrulaştıran hem de gayrı meşrulaştıran bir tekrarlamadır bu...

Bu özne gerçek-gibi-olmayı kovalarken, onun peşindeyken üretilmiştir; bu fantazmatik kovalamaca özdeşleşmeleri harekete geçirir, herhangi bir özdeşleştirici hareketi oluşturan fantazmatik vaadin altını çizer – çok ciddiye alındığında kimlik kaybı ve hayal kırıklığıyla sonuçlanacak bir vaattir bu. Venus için, öldürülüşü dolayısıyla –görüldüğü kadarıyla müşterilerinden biri tarafından, muhtemelen şu geriye kalan organlarının fark edilmesinden sonra öldürülmüştür– simgeselliğe çevrilemeyecek bir fantezi. Cinsiyetin yeniden anlamlandırılması imkânlarının açılmasını gerektiren olguları yok edecek bir simgesellik tarafından gerçekleştirilen bir cinayettir bu. Eğer Venus kadın olmak istiyorsa, ve Latinliğini değiştiremiyorsa, o zaman Venus, tam olarak koyu tenli kadınların maruz kaldıkları şekildeki simgeselliğe maruz kalır. Ölümü, toplumsal güç haritasını trajik biçimde yanlış okuduğunu gösterir. Bu yanlış okumayı yönlendiren bizzat haritadır aslında: bu haritada, fantazma yoluyla kendini aşma yerleri, sürekli olarak bir hayal kırıklığı içinde eriyip gitmektedir. Eğer beyazlık ve kadınlığın –ve sınıf ayrıcalıkları tarafından inşa edilen bazı hegemonik erkeklik biçimlerinin– göstergeleri fantazmatik vaat yerleriyse, o zaman koyu renkli kadınlarla lezbiyenler yalnızca her yerde bu sahnenin dışında bırakılmış olmakla kalmazlar, çeşitli drag, transseksüellik biçiminde, ve hegemoniğin eleştirel olmayan taklidinde maddeye dönüşme peşindeki toplu fantazmatik kovalamaca içinde, sürekli olarak reddedilen ve dışlanan bir özdeşleşme yeri oluşturdukları da açıktır. Bu fantazmanın kısmen kadın olmayı ve bazı balocu çocuklar içinse siyah kadın olmayı içermesi yanlış bir şekilde siyah kadını bir ayrıcalık konumu haline getirir; bir erkek yakalayabilir ve onun tarafından korunabilirler; kuşkusuz, bir erkeğin desteği olmadan yaşayan çocuklu yoksul siyah annelerin durumunu inkâr etmeye yaramaktadır bu yanlış idealleştirme. Bu anlamda

"özdeşleşme" bir inkârdan, bir hasetten, siyah kadın fantezisinin imrendirdiği bir hasetten, inkâra neden olan bir idealleştirmeden oluşmuştur. Diğer yandan "tuhaf" siyah erkekler, hegemonik düzgün kültür tarafından kadınlaştırılabildikleri ölçüde, balonun performatif boyutunda bu kadınlaşmanın anlamlı bir biçimde *yeniden işlenmesi* söz konusu olur; ibne ile kadın arasında *halihazırda* zaten yapılmış olan özdeşleştirmenin işgali biçiminde, ibnenin kadınlaştırılması biçiminde ve siyah ibnenin kadınlaştırılması biçiminde – ki bu ibnenin siyahi kadınlaştırılması demektir.

Performans böylece bir tür karşılıklı konuşma halini alır, geniş ölçüde başlangıçtaki saldırının terimleriyle kısıtlanmış bir karşılık tabii: Eğer beyaz, eşcinsel düşmanı bir hegemonya, siyah drag balo kraliçesini bir kadın olarak görürse, bu kadın, halihazırda zaten bu hegemonya tarafından oluşturulmuş olan bu kadın, hegemonyanın terimlerinin yeniden eklemlenmesi için bir fırsat oluşturur; bu üretimin fazlalığını cisimleştiren kraliçe, kadını kadınlığıyla aşar ve bu süreç sırasında bakışı bir dereceye kadar bu hegemonyalar tarafından yapılandırılmış olan seyirci kitlesi, oyunun abartılı bir şekilde sahneye koyulmasıyla, hem direnmek hem de aşmak istediği dışlanmaya çekilir ve böylece hem aklı karışır hem baştan çıkarılır. Bu üretimin fantazmatik fazlalığı, kadının yerini erotik bir değişim ekonomisinde pazarlanabilir bir meta halinde oluşturduğu gibi[4], bu metaları refaha, toplumsal ayrıcalıklara ve korunmaya ulaşabilen ayrıcalıklı tüketiciler haline de sokar. Bu, sadece yoksul siyah ve Latin erkeğin değil, drag balo sahnesinin idealleştirilmiş özdeşleşme yeri olarak yükselttiği aşağılanan figürler olan yoksul siyah ve Latin kadının durumunun da tam ölçekli bir şekil değiştirmesidir. Sanırım bu özdeşleştirici hareketi, sanki ayrı bir tiplemeymiş gibi siyah erkeğin kadın düşmanlığına indirgemek çok basit olurdu, çünkü yoksul siyah erkeğin ve, daha da keskin bir şekilde, yoksul, siyah ve eşcinsel erkeğin kadınlaştırılması, kökü daha geniş baskı hegemonyalarına ait olan ırkçı, eşcinsellik düşmanı, kadın düşmanı, ve sınıfçı karmaşalarda yatan, zaten yolunu almış bir dışlama stratejisidir.

Gramsci'nin ısrar ettiği gibi, bu hegemonyalar *yeniden eklemlenme (rearticulation)* yoluyla işler; ama burası, tarihsel olarak sağlamlaşmış ve sağlamlaştırıcı bir yeniden eklemlenmenin birikmiş kuvvetinin, bu daha güçlü rejime karşı veya bu rejimden kaynaklanan ve daha narin olan alternatif bir kültürel oluşum inşa etme çabasına baskın çıktığı yerdir. Bununla birlikte, önceki hegemonyanın da kendi direnci vasıtasıyla ve bir "direnç" olarak işlediğini saptamak önemlidir, böylece marjinalleşmiş topluluk ile baskın olan arasındaki ilişkinin tam anlamıyla bir karşıtlık olmadığı ortaya çıkar. Elimizdeki durumda,

4. Bkz. Linda Singer, *Erotic Welfare: Sexual Theory and Politics in the Age of Epidemic*, New York, Routledge, 1992.

baskın normun zikredilmesi, bu normu yerinden oynatmaz; hatta, bu baskın normun, özneleştirdiklerinin bir icrası ve arzusu olarak, acı bir şekilde tekrarlanmasına araç olur.

Açıkça, cinsiyetin doğallıktan çıkarılması, çoklu anlamıyla, hakim kısıtlamalardan kurtarılma anlamı taşımaz: Venus tam bir kadın olma, bir erkek bulma ve banliyöde çamaşır makinası olan bir ev sahibi olma arzusundan söz ederken, icra ettiği, ve iyi icra ettiği toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin doğallıktan çıkarılmasının, normatif heteroseksüellik çerçevesinin yeniden işlenmesine varıp varmadığını da sorgulayabiliriz. Venus'ün filmin sonundaki acılı ölümü de, doğallıktan çıkarmada acımasız ve ölümcül toplumsal kısıtlamalar olduğunu akla getirir. Venus, performatif olarak toplumsal cinsiyetin, cinselliğin ve ırkın sınırlarını bir boydan bir boya katedip geçtikçe, hegemonya, normatif kadınlık ve beyazlığın ayrıcalıklarını yeniden yazmaktadır. Venus'ün vücudunu yeniden doğallaştırmak ve onun önceki geçişlerini silmek için –ki bu onu öldürmek demektir– nihai gücü uygular. Tabii film Venus'ü, hayata olmasa bile, görüntü olarak geri getirir ve böylece bir tür sinemasal edimsellik oluşturur. Film, parodoksal biçimde, sadece Venus'e değil, daha çok tanınmaya özendikleri halde yalnızca yerel efsane statüsüne yükselebildikleri gösterilen diğer drag balosu çocuklarına da şöhret ve tanınma sağlar.

Kuşkusuz kamera bu arzuya aracı olmakta ve filmde de efsanevi bir statü vaadi olarak gizlice yer alır. Yine de filmde kameranın arzu güzergâhı boyunca sadece kaydetmekle kalmayıp teşvik de eden bir yeri olduğunu sezinlemek için bir çaba yok mudur? Filmin eleştirel yorumunda bell hooks, yalnızca kameranın yerini değil, film yönetmeni Jennie Livingston'un yerini de, içine girdiği ve filme aldığı drag balosu topluluğuyla ilişkili olarak sorgular. Livingston, beyaz bir lezbiyen, başka bir bağlamda ise "Yale'den, yahudi beyaz bir lezbiyen" olarak adlandırılır ki bu, yazarı da alanına sokan bir sorgulamadır.

hooks şuna dikkat çeker:

> Jennie Livingston, konusuna dışardan içeri bakarmış gibi yaklaşmaktadır. Beyaz kadın/lezbiyen film yapımcısı olarak *Paris Yanıyor*'da kendi varlığı olmadığı için, izleyicilerin siyah eşcinsel "yerliler"in yaşamını belgeleyen etnografik bir film seyrettiklerini tahayyül etmeleri ve Livingston'a özgü bir konum ve perspektif tarafından şekillenmiş ve oluşmuş bir çalışma izlediklerini fark etmemeleri kolaydır. Sinema yöntemleriyle bu gerçeği gizleyerek (sorularını duyar ama kendisini hiç görmeyiz) Livingston, hâkim beyazlığın siyahlığı "betimleme" yoluna karşı çıkmaz, hatta hiç bir şekilde ilerici ve hegemonya karşıtı olmayan hükümran, kuşbakışı bir konum alır.

Aynı denemenin daha ilersinde hooks, filmi yapanın/yönetenin kültürel yerinin filmde olup olmadığı sorusunu ortaya atmakla kalmaz, bu yokluğun, filmin odak ve etkisini oluşturmak üzere sinsice işleyip, "masum" bir etnografik bakışın sömürgeci konumundan yararlanıp yararlanmadığını da sorgulama ko-

nusu yapar. "Bir çok yorumcu ve gazeteci," der hooks, "sanki Livingston bir şekilde, deneyimlerini daha geniş bir izleyici kitlesine ulaştırarak bu marjinalleşmiş siyah eşcinsel alt kültüre iyilik yapmış gibi davranıyorlar. Böyle bir tavır, onun bu çalışmayla elde ettiği esaslı ödülleri saklıyor. Filmdeki siyah eşcinsel erkeklerin bir çoğu büyük yıldız olma arzusunu belirttiklerine göre, 'o zavallı siyah garibanlara' düşlerini gerçekleştirme fırsatı verdiği için Livingston'u, iyiliksever konumuna koymak kolaydır."

hooks'un yorumlarını filmdeki siyah erkeklerle sınırlandırmasına karşın, Xtravaganza Evi'nin üyelerinin bir çoğu Latin kökenlidir, bazıları açık tenlidir, bazıları bir cinsten diğerine geçiş ve taklit yapmaktadır, bazıları sadece baloya katılmakta, diğer bazıları ise kadına ve/veya beyaza tam bir maddi dönüşümü gerçekleştirme doğrultusunda yaşamsal projelere dalmışlardır. "Evler" kısmen etnik çizgilerde düzenlenmiştir. Bunun altını çizmek çok önemlidir, çünkü ne Livingston ne de hooks, hısımlık ilişkilerinin eklemlenmesinde etnikliğin yerini ve kuvvetini düşünmüyorlar.

Efsane statüsüne, idealleştirilmiş toplumsal cinsiyet ve ırk alanına maddi dönüşüm, drag balo kültürünün fantazmatik güzergâhını yapılandırdığı ölçüde, Livingston'un kamerası bu dünyaya fantazmatik bir başarı vaadi olarak girmektedir: daha çok izleyici, ulusal veya uluslararası şöhret. Eğer Livingston elinde kamera taşıyan beyaz bir kızsa, arzunun hem nesnesi hem de vasıtasıdır; ama bir lezbiyen olarak, görünüşe göre filmdeki eşcinsel erkeklerle ve aynı zamanda yine görülüyor ki, drag balo sahnesini destekleyen ve onun tarafından örgütlenmiş "evler", "anneler" ve "çocuklar"la dolu bir hısımlık sistemiyle kimliksel bir bağ da kurmaktadır. Livingston'un vücudunun alegorik olarak kamerada görünmüş olabileceği tek sahne, Olivia St. Laurent'nin, hareketli bir modelin fotoğrafçıya poz vermesi gibi kameraya poz verdiği andır. Ona muhteşem olduğunu söyleyen bir ses duyarız; filmi çekenin Livingston mu, yoksa onun yerine dublörlük eden bir adam mı olduğu açık değildir. Kameranın filme bu ani girişinin akla getirdiği, kameranın bir arzusu olduğu, kamerayı harekete geçiren, (cisminden ayrılmış bir bakış düzeyine yükselmiş, erotik tanınma vaadi taşıyan) kameranın kullanımıyla fallik olarak örgütlenmiş beyaz bir lezbiyenin algısal biçimde kadın olarak "işleyen" siyah –herhalde ameliyat öncesi aşamada– erkekten kadına transseksüeli erotikleştirdiği arzu.

Octavia'nın Jennie Livingston'un tipi bir kız olduğunu söylemek ne anlama gelir? Beyaz lezbiyen kategorisi, veya hatta "konumu" bu iddia sonucu sarsılır mı? Eğer bu, siyah transseksüelin, egzotikleştiren bir beyaz bakış için üretilmesiyse, aynı zamanda lezbiyen arzunun transseksüelleşmesi de değil midir? Livingston Octavia'yı kendi kamerası için kadın olmaya iter, ve böylece Livingston "fallus'a sahip olma" gücünü üstlenir, yani o kadınlığı bahşetme, Octavia'yı örnek kadın olarak kutsama gücünü. Ama Octavia bu tanımayı kabul

ettiği ve bu tanıma tarafından üretildiği ölçüde, kameranın kendisi de fallik araç gücüyle donanmış bir hale gelir. Üstelik kamera, maddi dönüşümü sağlayan cerrahi bir araç, bir ameliyat, bir vasıta olarak iş görmektedir. Livingston böylece erkeğin kadına dönüşmesini sağlayan güce sahip olur, ve o (kadına dönüşen erkek) da o zaman kadın olmak ve öyle kalabilmek için Livingston'un bakışına muhtaç kalır. O zaman, Lezbiyen arzunun transseksüelleşmesini sorguladıktan sonra, sıra daha özel bir soruya gelir: Filmin harekete geçirdiği siyah ve Latin erkekleri kadınlaştırma arzusunun statüsü nedir? Bu, diğerlerinin yanında, beyaz kadınları toplumsal olarak tehlikeye düşüreceği düşünülen öznelerin görsel olarak etkisizleştirilmesi amacına hizmet etmez mi?

Kamera bir tür maddi dönüşüm vaadetmekte midir? Bu, iktisadi ayrıcalık sağlanması ve toplumsal aşağılamanın aşılması vaadinin belirtisi midir? hooks'un sorduğu gibi, film iyi iş yaptığı, ancak kaydettiği yaşamlar esaslı bir değişikliğe uğramadığı zaman, bu vaatle elde edilenlerin erotikleştirilmesinin ne anlamı vardır? Ve eğer kamera maddi dönüşümün vasıtasıysa, bu arzuyu kullanıp sömüren kamerayı tutanın sahip olduğu güç nedir? Bu onun, film yapımcısının kaydettiklerini dönüştürme gücüne sahip olduğu şeklindeki bir fantezisi değil midir? Ve kameranın gücüne dair bu fantezi, filmi yapılandıran etnografik kibire doğrudan karşı koymaz mı?

Bu kültürde, tarafsız bir bakışın etnografik kibrinin her zaman bir beyaz bakış, kendi perspektifini her şeyi biliyormuş gibi gören ve kendi perspektifini sanki başka hiç perspektif yokmuş gibi işleme koyan ve öyle davranan belirsiz bir beyaz bakış olacağını iddia etmekte hooks haklıdır. Ama bu kamerayı lezbiyen arzunun aracı ve etkisi gibi düşünmek ne demektir? Filmin kendisinde Livingston'un sinemasal arzusunu, çerçeveye "müdahale" olarak müdahalesini kışkırtmak zorunda kalmış gibi görünen arzu güzergâhına, kameranın da dahil olması sorusu üstünde düşünüldüğünügörmek isterdim. Kamera, sinsice maddi dönüşümün aracı olması ölçüsünde, anlamlar alanının denetleyicisi olarak fallus rolünü üstlenir. Kamera böylece, beden üretme gücü olan ama kendisi beden olmayan bedensiz bakışın erkeğe özgü ayrıcalıklarından faydalanmış olur.

Ancak bu sinemasal bakış sadece beyaz ve fallik midir, yoksa bu filmde kamera için de merkezini kaybetmiş bir yer var mıdır? hooks filmde rekabet halinde iki ayrı anlatısal güzergâh olduğuna dikkat çekmektedir: balolardaki güzellik yarışmalarına odaklanan ile katılımcıların özel yaşamlarına odaklanan. hooks, yarışmanın görüntülerinin, bu erkeklerin balo dışındaki yaşamlarında çektiklerini anlatırken sergiledikleri görüntüleri bastırdığını iddia eder. Ve onun yorumuna göre, güzellik yarışması hoş bir fantezi yaşamını betimler, drag balosunun dışındaki yaşamlar, güzellik yarışmasının fantazmatik olarak karşı koymaya çalıştığı "acı" gerçeklerdir. hooks'un öne sürdüğüne göre, "Li-

vingston'un filminin hiç bir yerinde erkeklerden, drag balosunun ötesindeki aile ve topluluk dünyasından söz etmeleri istenmemektedir. Sinemasal anlatı baloyu yaşamlarının merkezi yapmaktadır. Ama, bunu kim belirlemektedir? Siyah erkekler gerçeklerini böyle mi görmektedir, yoksa bu, Livingston'un inşa ettiği bir gerçek midir?"

Açıktır ki bu, Livingston'un onların "gerçeğini" inşa yoludur, ve onların yaşamları hakkında edindiğimiz bilgiler de baloya bağlıdır. Çeşitli evlerin baloya nasıl hazırlandıklarını duyarız, "mopping" (araklama) görürüz; ve baloda erkek olarak dolaşanları, balo içinde drag olanları, baloda, sokakta karşı cinsten giyinenleri, karşı cinsten giyinenler arasında transseksüelliğe direnenleri ve transseksüelliğin değişik evrelerinde olanları görürüz. Baloyu çevreleyen hısımlık sisteminin sıralanmasından anlaşılan, sadece "evler"in, "anneler"in ve "çocuklar"ın baloyu desteklediği değil, balonun da, evlere dahil olanları yerinden olma, yoksulluk ve evsizlik karşısında destekleyecek ve bunlarla baş edebilmelerini sağlayacak bir hısımlık dizisi inşası için bir fırsat oluşturduğudur. Bu erkekler birbirlerine "anne" olurlar, "ev" olurlar, "arka" çıkarlar, ailenin bu terimler vasıtasıyla yeniden anlamlandırılması boşuna ve faydasız bir taklit değildir, bir topluluğun, birleştiren, gözeten, öğreten, koruyan ve başarılı kılan bir topluluğun kültürel ve söylemsel inşasıdır. Bu kuşkusuz ayrıcalıklı heteroseksüel aile dışındaki herkesin (ve bu "ayrıcalıklı" ortamda olup orada acı çekenlerin) görmek, bilmek ve öğrenmek gereksiniminde olduğu hısımlığın kültürel bir yeniden yapılanmasıdır; heteroseksüel "aile"nin dışında olan bizlerden hiçbirini, bu filme mutlak yabancı yapmayan bir görevdir bu. Dışarıda bırakılmamıza ve dışlanmamıza neden olan terimlerin yeniden anlamlandırılması yoluyla şekillenen hısımlığın geliştirilmesinde, bu tür bir yeniden anlamlandırmanın topluluk için söylemsel ve toplumsal mekânını yaratır; bu mekânda egemenlik terimlerinin sahiplenildiğini ve daha yapıcı bir geleceğe yönlendirildiğini görmek önemlidir.

O zaman, bu anlamda *Paris Yanıyor* etkili bir isyanı veya acılı bir yeniden bağımlılığı değil, sadece her ikisinin dengesiz bir birlikteliğini belgeler. Film, drag balosu çocuklarının, her şeye karşın icra ettikleri meşgaleyi engelleyerek güç kullanan normların, erotikleştirilmesinin ve taklit edilmesinin acı dolu zevklerine tanıklık eder.

Bu, egemen kültürün, onun terimlerine bağımlı kalmak için sahiplenilişi değil, egemenliğin terimlerinin devretmek üzere sahiplenilişidir. Bu devretmenin kendisi de bir tür faaliyettir, söylemdeki gibi, icradaki gibi, yeniden yaratmak için tekrarlayan –ve bazen de başarılı olan– bir güçtür. Ama bu, işin içine seyirciyi de katmadan etki sağlayamayacak olan bir filmdir; bu filmi izlemek demek, bu "icra"nın, iki-yanlılığını bizimkiyle ilişkili olarak yerleştiren bir fetişleştirme mantığına girmek demektir. Elimizdeki durumda, eğer etnografik

verme gücünden türetiliyorsa, o zaman, simgeseldeki bir kriz, ismin kimlik-verici işlevinde ve sözümona simgesel tarafından icra edilen, cinsiyete göre bedensel kontürlerin dengelenmesinde bir krize neden olacaktır. *Anlaşılabilirliğin sınırlarını neyin oluşturduğu konusundaki bir kriz olarak anlaşılan simgeseldeki kriz, isimde ve ismin verdiği düşünülen morfolojik dengedeki bir kriz olarak görülecektir.*

Fallus bir *synecdoche** (mecazi kapsamlayış) olarak işlev görür, çünkü penisin bir ifade şekli olduğu kadar, bedenin bir kısmının yalıtılması ve idealleştirilmesi, ve hatta bu parçanın simgesel yasanın kuvvetiyle donatılmasıdır da. Eğer bedenler işgal ettikleri simgesel konumlara göre farklılaşmışsa, ve bu simgesel konumlar fallus olmak veya ona sahip olmaktan ibaretse, bedenler böylelikle farklılıklarında, "olmak" ve "sahip olmak" konumlarını dayatan Babanın Yasası'na tabi olmakla ayrılır ve ayakta tutulurlar; erkekler, "fallusa sahip olma"ya yakınlaşarak erkek olurlar, yani erkekliğin "parça"sına bu kapsamlayıcı çöküşünün ve buna eşlik edecek bir biçimde, simgesel düzenin yönlendirici simgesi olarak bu kapsamlayışın idealleştirilmesinin sonucu olan bir "konuma" yakınlaşmaya zorlanırlar. O zaman, simgesele göre cinsiyetin takınılması, bu kapsamlayıcı indirgemeye yakınlaştırmayla gerçekleşir. Bu, bir bedenin erkek veya kadın olarak cinsiyet bütünlüğü takınmasının yoludur: bedenin cinsiyetli bütünlüğü, parodoksal bir biçimde idealleştirilmiş kapsamlayışa (fallus "olmak" veya "sahibi olmak") indirgenmesiyle gerçekleşir. Yasaya tabi olmayı başaramayan veya bu yasayı onun buyruklarına aykırı bir tarzda işgal eden beden böylece simgeseldeki sağlam zeminini –kültürel.yerçekimini– yitirir ve imgesel zayıflığında, kurgusal yönünde ortaya çıkar. Bu tür bedenler cinselliğin anlaşılabilirliğini yönlendiren normlara karşı çıkar.

Simgesel ile İmgesel arasındaki ayrım dengeli bir ayrım mıdır? Ve isimle bedensel ego arasındaki ayrım nedir? Cinsiyeti gösteren dilbilimsel işaret olarak anlaşılan isim sadece onun kurgulanmışlığının üzerini örtmek için mi işlev görür, yoksa bu *bedensel egonun kurgusal ve dengesiz statüsünün ismi rahatsız ettiği, ismi gönderimsellikteki (referentiality) bir kriz olarak teşhir ettiği* durumlar var mıdır? Bundan başka, eğer beden parçaları fallik idealleştirilmelerine indirgenmezse, yani, başka türden imgesel yatırımların vektörleri olursa, o zaman fallusun işlev gördüğü kapsamlayıcı mantık, söz konusu farklılaştırma yeteneğini ne ölçüde kaybeder? Diğer bir deyişle, fallusun kendisi, penisin ya fallus olarak idealleştirilmesi ya da hadım edilmenin sahnesi olarak yasının tutulması ve olanaksız bir telafi tarzında arzulanması gibi imgesel yatırımların düzenlen-

* Bir tür mecaz anlamına gelen terim, bir kavramın anlam kapsamının daha dar ya da geniş başka bir kelimeyle ifade edilmesidir. Portakal suyu için portakal demek (geniş), ya da ordu için Mehmetçik (dar) demek gibi. Burada dar anlamlı bir kavram geniş bir anlam alanını örttüğü için kapsamlayış olarak çevirdik. (ç.n.)

mesini ve indirgenmesini varsayar. Eğer bu yatırımların düzeni bozulur, üstelik bir de azaltılırsa, fallus olmak/sahibi olmak, cinsiyet farklılaşmasını sağlayıcı olarak daha ne dereceye kadar işlev görebilir?

Cather'in edebi kurgusunda, isim sadece toplumsal cinsiyetin belirsizliğini göstermekle kalmaz, cinsiyetlileştirilmiş morfolojinin şekillendirilmesinde de bir krize yol açar. Bu anlamda Cather'in kurgusu simgeselin, olanaksız talepleriyle çözülmesi ve batması olarak da anlaşılabilir. İsim ve parça birbirinden uzak ve çelişkili cinsel beklenti dizileri ürettiklerinde ne olur? Toplumsal cinsiyeti olan bedenlerin ve beden parçalarının dengesiz tarifi, örtmeyi amaçladığı kurgunun ta kendisi olan ismin gönderimselliğinde ne dereceye kadar krize neden olur? Eğer Lacancı simgeselin heteroseksüelciliği katı ve belirli bir özdeşleşmeler dizisine dayanıyorsa, ve eğer bu özdeşleşmeler, tam olarak Cather'in kurgusunun simgesel olarak yatırım yapılmış ismin içinde ve ona karşı olarak işlediğiyse, o zaman simgeselin olumsallığı –ve "cinsiyet" olarak nitelenen şeyin heteroseksüelci parametreleri– anlaşılırlığın belli sınırları olarak görülenin kurgusal zeminini işleyen bir yeniden eklemlenmeye maruz kalır.

Cather pederane yasadan söz etmektedir, ama sadakat kisvesi altında bir yıkmayı harekete geçiren yol ve mekânlarda. İsimler, erkekliğini ve kadınlığını koruyacakları umulan karakterleri toplumsal olarak cinsiyetlendirmede tam olarak başarısız olur. İsim, kültürel anlaşılabilirlik çerçevesinde bedenin kimliğini desteklemekte başarısız olur; vücudun parçaları herhangi bir ortak merkezden ayrılırlar, birbirlerinden uzaklaşırlar, ayrı yaşamlar sürdürürler, tekil cinselliklere indirgenmeyi reddeden fantazmatik yatırım yerleri olurlar. Ve her ne kadar normalleştirici yasalar, intihara zorlayarak, eşcinsel erotikliği kurban ederek veya eşcinselliği örterek baskın çıkmış gibi görünseler de, metin metni aşar, yasanın yaşamı yasanın teleolojisini, erekselliğini aşar ve erotik bir meydan okumayı ve kendi terimlerinin rahatsız edici tekrarını mümkün kılar.

Çeviren: Mehmet Moralı

Yayıma Hazırlayan:
Zeynep Direk, Semih Sökmen

TÜRK VE MÜSLÜMAN OLMAK

Saffet Murat Tura

Şurada bir araya gelmiş "biz"den söz edeceğiz. Ama kendiliğinden verili bir "biz" var mı? Her şeyden önce bu soruyu göz önüne almamız gerekiyor diye düşünüyorum.

"Biz"lik bir bilinç, bir şuur meselesidir aslında. Yoksa öyle kendiliğinden verili bir "biz"den söz edemeyiz insanda. Arılar ya da hayvan sürüleri bizliği nasıl yaşar bilemeyiz tabii. Üstelik insanda da böyle bir sürüleşme eğilimi olduğunu seziyoruz. Ama bu, henüz "biz"lik şuuruna ulaşmamış, "biz" diye isimlendirilmemiş bir eğilim gibi duruyor. Şimdi kalkıp da Türklük'ten ve Müslümanlık'tan söz etmeye başladığımızda bilinçli bir şey devreye giriyor, isimlendirmeye, üzerine düşünmeye kalkıştığımızda ortaya çıkan bir bizlik bu. İdeolojik bir bizlik.

O halde bir tespitle başlayalım: İdeoloji "şuuruna varılmış biz"ler oluşturur. Burada "şuuruna varılmış biz" kavramını tırnak içinde kullanıyorum. Yani önce bir biz varmışız da sonra bunun şuuruna varmışız gibi bir anlayış pek de temelli olmayabilir. Belki de şöyle demek daha doğru olurdu: İdeoloji "şuuruna varılmış biz"ler kurgular.

Bana en tanıdık olan ideolojiyle başlayayım: Marksizm. Marksizm, en azından Lukacsçılığa yakın bir yoruma göre işçileri işçilik bilincine ulaştırmaya çalışır. İşçi sınıfının sınıf bilincine ulaşması (ister kendiliğinden, ister parti önderliği yoluyla gerçekleşsin) işçilerin bir "biz"lik bilincine ulaşmasını sağlayacaktır. İdeolojinin hitap ettiği, çağırdığı bir grup vardır, ya da basitçe bir grup oluşturma potansiyeli, bir yatkınlık vardır. Marksistler buna "kendiliğinden bilinç" derler. İşte ideoloji bu insanları "biz"e, sınıf olarak işçi sınıfına dönüştürecektir.

* Bu yazı Saffet Murat Tura'nın, Bilgin Saydam'ın *Deli Dumrul'un Bilinci* adlı kitabı üzerine 16 Mayıs 1998 tarihinde Bilgin Saydam, İskender Savaşır, Yavuz Erten, ve Bülent Somay 'ın da katılımıyla İ.T.Ü. Maçka Sosyal Tesisleri'nde yapılan "Türk ve Müslüman Olmak" adlı paneldeki konuşmasıdır. (y.n.)

Bu ideoloji örneğinde ideolojilerin bazı başka temel özelliklerini de okuruz. Hem de kolayca. Çünkü ideolojikliğinin en çok farkında olan ideolojidir Marksizm. Bu yüzden de, yani kendini gizemlileştirmediği, kendi ideolojikliğine bir ölçüde de olsa ideolojik bakmadığı ve bir ideoloji olarak kendini kavrarken açık sözlü olduğu için bilimselliğe yaklaşır.

Burada hemen ideolojinin ikinci temel özelliği ile karşılaşırız. Her ideoloji kendi meşruiyetini de kurgular. Yani kendini açıklar, ideoloji olarak kendini değerlendirir ve daima kısmen totolojik (çünkü daima kendi değer sistemi öncülleri açısından aklanacak) bir akıl yürütmeyle kendi meşruiyetini de kendi temellendirir.

İdeolojilerin bizlik şuuru ve kendi meşruiyetini kurgulamalarının yanında benim görebildiğim, birbiriyle bağlantılı dört önemli özellikleri daha vardır: Tarih şuuru, ötekiler fikri, bir tür doktrin ve bir yaşama biçimi (kültür).

İdeoloji bir bizlik kültürü değildir yalnızca, bir tarih bilincidir de. Bu tarihin yeniden değerlendirilmesi, anlamlandırılması, yorumlanması sürecidir. Mesela Marksizm açısından tarih, sınıf mücadelelerinin tarihidir. Üreticilerle üretim araçlarını elinde bulunduranların kavgalarının tarihidir. Tarih daima bir "biz"in tarihidir. Tarih bilinci bizlik bilincinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Bizlik bilinci daima bir "ötekiler" kurgular. "Biz"in kendi içinde bütünleşmesi, birleşmesi, ötekilerden ayrışması anlamına gelir. Ötekiler hemen daima daha kötüdür, "biz"in hakkını yemiştir, ötekilere karşı "biz" hemen daima şu ya da bu şekilde, şu ya da bu miktarda düşmanca hisler taşır. En azından onlara karşı biz bizliğini korumalıdır. Onların değerlerine teslim olmamalıdır. Onlar gibi düşünüp hissetmemelidir. "Biz" kendi varlığını korumalıdır. (Bu sürecin psikanalistlerin "yansıtarak özdeşleşme" adını verdiği savunma mekanizmasına benzerliği ayrıca dikkat çekicidir.)

Hatta bana öyle geliyor ki şöyle biraz uzaktan baktığımızda Tarih'in insanların birtakım bizlerde kümeleşmelerinin, ötekilerden ayrışmalarının, ötekilerle mücadelelerinin tarihinden ibaret olduğunu bile ileri sürebiliriz.

İdeolojilerin temel özelliklerinden biri de belli bir doktrin olması, bu dünyanın neliğine dair bir açıklama getirmesidir. Bu doktrinle dünyanın bugününü açıklar ideolojiler. Erkekler toplumsal olarak kayırıldıklarından egemendir, dünya tarihi ırkların mücadelesidir, evreni bir tanrı yaratmıştır, vs.

Son olarak da ideolojilerin kurguladığı kültürlerden söz edelim: Neyin doğru neyin yanlış olduğuna, şurada nasıl davranılıp burada nasıl konuşulacağına dair değerler içerir ideolojiler. İyiyi, doğruyu, yanlışı ve kötüyü tanımlarlar. Bu sadece politik tavır veya ahlak meselesi değildir. Bir yaşama biçimi, bir üretme biçimidir de: "Doğru yaşama ve üretme" biçimi.

Saydığım bu genel ideoloji özelliklerini, mesela feminizm, milliyetçilik ve dinler açısından gözden geçirirseniz hemen aynı özellikleri bulursunuz. İsterse-

niz daha gerilere, totemik bilince veya kavimciliğe gidin, sanırım sonuç değişmez.

Bu genel özelliklerden sonra artık yavaş yavaş Türk ve Müslüman olmaya geçebiliriz. Bu biz olma tarzlarının özellikleri nelerdir? Ve bu özellikler ne ölçüde uzlaşabilir, barışabilir ideolojilerdir? Yoksa bunlar arasındaki ilişki uzlaşmazlık mıdır? Bu sorular önemli tabii; içinde yaşadığımız toplumun epeyce kökleşmiş "biz" olma tarzları Türkçülük ve Müslümanlık'tır.

Belki bir anti-kemalist Kurtuluş Savaşı'na anti-emperyalist bir mücadele gözüyle bakmayabilir: ötekiler (Batılılar, emperyalistler) bizi (müslüman halkı) ortadan kaldırmaya çalışıyorlardı; Kemalizm de savaşı kazandı, ama "biz"i ortadan kaldırdı, Batı potasında eritti diyebilir. Önceden bir "biz" vardı, bu "biz" kesintiye uğradı diye düşünebilir. Sonuçta "biz" ortadan kalktı, onlarda (ötekilerde, Batılılar'da) erimeye başladı, bizlik şuurumuzu yitirdik, tarihimizle bağımız koptu, Batılı yamağı olduk diye düşünebilir. Böyle düşünen pek çok insanın olduğunu biliyorum.

Oysa bir kemalist tam tersini düşünür. Kurtuluş Savaşı sayesinde "biz"lik şuuruna ulaştık. Türklüğümüzü unutmuştuk. Türklüğümüz bastırılmış, yoksanmıştı. Kurtuluş Savaşı'yla, bu savaş sayesinde Türklük bilincine vardık. Milli devlet olduk. Unuttuğumuz, Doğu-İslam-Arap, her neyse bir yabancılaşma içinde kaybettiğimiz bizlik bilincimize geldik.

Sanırım uç noktalarına vardırdığım bu ideolojik "biz"lik değerlendirmeleri şu anda toplumumuzda yaşanan karşıtlık ve çatışmayı bir nebze dile getirebiliyor. Çok derin ve toplumumuzu daha uzun süre etkileyeceğe benzeyen bir çatışma. Bu noktada geçerken Bilgin Saydam'a kısaca bir söz söyleyip, kitabında Türklüğü bir tür "biz"lik bilinci olarak ele almadığı kanaatinde olduğumu söylemek istiyorum. Durum böyle olunca yani Türklük ideolojik bir bizlik sorunu olmaktan çıkınca Türklük'le İslam daha kolay bağdaşabilirmiş gibi gözüküyor. Sorun Türkler'in İslamlaşması olarak konabiliyor. Ama sanırım işler bu kadar kolay değil.

Kanımca içinde yaşadığımız günlerin ve toplumun derin bir çatlağına değinmiş oluyoruz. Biz nerede "biz" olacağız, Türklük'te mi İslam'da mı? Bana "Türklük" biz bilinci ile müslüman biz bilinci kolayca örtüşebilir gibi görünmüyor.

Atatürk'le beraber, İslam'la unutturulmaya çalışıldığı söylenen bir Türklük biz bilincinin kurgulanmak istendiğini biliyoruz: Türkler'in tarihinin yeniden yazılması, dilde öztürkçeleşme hareketi, vs. Bu sefer de Osmanlı-İslami kökenlerimiz, bizliğimiz bastırılıyor deniyor. Bu tipte bir "biz"lik şuuru, bizlik tarihi kurgulanıyor. Birinin bizi diğerlerinin ötekileri. Kanımca ideolojik olarak ciddi bir biçimde bölünmüş bir toplumda yaşıyoruz.

Günümüzde Türklük "biz" bilincinin iki politik versiyonu varmış gibi du-

ruyor: Atatürkçülük ve ülkücülük. Bunların ne kadar örtüşüp ayrıştıklarını bilemiyorum doğrusu. Ama sezdiğim kadarıyla Atatürkçülük kendi içinde bir dönüşüm yaşadı ve günümüz ülkücülerine yakın bir noktadan başladığı daha "Türkçü" bir çizgiden daha hafif vurgulu bir söyleme doğru değişti. Devlet ideolojisinde daha dengeli bir konum aldı.

Bunu şu tespitten çıkarıyorum: Özellikle ülkücü Türkçülük "biz"lik bilincini yerleştirmeye çalışırken öncelikle Türk diye çağrılabilir bir kavimden, bir milletten söz ediyor. Yani marksistlerin sınıf bilincine varmalarını istediği ama bu bilince varmadan da var olduğunu ileri sürdüğü işçi sınıfı gibi ülkücü Türkçülük "biz" bilincine varmadan önce de var olan, bir tarihi olan bir milletin; bizlik bilincine çağrılabilir bir milletin olduğunu söylüyor ki bildiğim kadarıyla cumhuriyetin ilk yıllarında Atatürkçülük de böyle bir doktrinle ortaya çıkmıştı. Türkçülüğün Osmanlı, İttihat-Terakki ve Cumhuriyet dönemlerinde geçirdiği evreleri bir tarihçiden dinlemeyi isterdim doğrusu.

Demek ki Türkçülük, "biz"lik bilincine çağrılabilir; ama bu bilinçten önce de var olan bir bütünlük varsayıyor. Bu bütünlüğün tarihteki hareketini izleyebiliyor, kurgulayabiliyor, anlamlandırıp yorumlayabiliyor.

Ben bizim bugünkü milliyetçi anlamda Türklük biz bilinci çerçevesinde karşılaştığımız şeye tarihte de aşağı yukarı tekabül eden ve bir tür kavimcilikle, kavimci bir biz bilinciyle hareket edip kendini bu bilinç çevresinde örgütleyen insanlar olduğunu kabul ediyorum. Yani bu "biz" bilincinin bir tarihi var.

Bilgin Saydam'ın ustaca ele aldığı "Deli Dumrul" boyuna bakalım, bir Türk tipi olarak Deli Dumrul'u gözleyelim. Cesur, babayiğit; ama haraç alıyor. Haraç alıyor; ama hakkaniyetli, pek acıdığı bir babayiğit için Azrail'le döğüşmeye kalkıyor, vs. Yani bir anlamda eşkiya ama belli bir raconu olan bir eşkiya.

Şimdi bu tiple, bir yandan haraç alıp ama belli bir raconu da olan ülkücü babayiğit çeteleri karşılaştırsak pek benzer özelliklerle karşılaşırız gibime geliyor.

Bu tip toplumsal bilinçdışımıza işlemiş sanki; Köroğlu'nu veya İnce Memed'i geçiyorum. Geçen sezon en çok iş yapan iki filmi hatırlayalım yeter. *Eşkiya*'da böyle kanunsuz, haksızlığa karşı kendi adaletini koyan bir babayiğit eşkiya yok muydu? Ya da *Ağır Roman*'da kahraman bir yerde şöyle demiyor muydu: "Artık kanun benim." Dadaloğlu gibi: "Ferman padişahın, dağlar bizimdir."

Bu kendine göre bir ahlakı, raconu olan, ama kanun tanımayan babayiğit Susurluk'ta olduğu gibi mahalle kabadayılıklarında da kendini gösteriyor. İşte babayiğit Türk; büyüklerine, atasına saygılı; ama gereğinde haracını da alır. Gözüpektir, devletine saygılıdır; ama kanun tanımaz, daha ziyade kanun koyucu rolüne soyunur. Mertlikle eşkiyalığın garip bir bileşimi. Ama esas garip olan bu tipin toplumumuzda daima belli bir saygı ve hayranlık uyandırması.

Deli Dumrul boyunda ifade edilen mert, babayiğit, eşkiya, ama raconlu

eşkiya Türk'ün İslam'la karşılaşması tam bir şoktur. Artık böbürlenmeye, yiğitlenmeye, "kanun benim" demeye imkân yoktur. Bir tek kanun vardır: Allah'ın kanunu. İslam kanun ve düzendir. Böbürlenme, yiğitlenme değil, kulluk, itaat ve tevazudur.

Dinler ilk bakışta "biz"i sadece bilinçle kurgular gibi görünür. Şunu demek istiyorum: Marksistlerin sınıf bilincine ulaşmasını istediği işçiler bu bilinçten önce de vardır, istenen onların "biz"liğini fark etmesidir. Ya da feministlerin uyandırmak istediği kadınlık bilincinden önce de kadınlar vardır. Veya Türkçüler'in bizlik bilincine ulaştırmak istediği Türkler bu bilinçten öne de şu ya da bu şekilde vardır veya varsayılabilir. Ama İslam'ın uyandırmak istediği biz bilincinden önce böyle "biz" diye çağrılabilir bir eğilim yok gibi gözükmekte, din kendi "biz"ini yaratıyor gibi durmaktadır.

Bunun pek de böyle olmadığını söyleyeceğim ve dört gerekçe ileri süreceğim. İlk olarak günümüzdeki İslam "biz"ine çağrı düpedüz müslümanlara yapılmaktadır. Müslümanların İslam şuuruna varması çağrısıdır bu. Türklerin Türklük şuuruna, kadınların ve işçilerin kadınlık ve işçilik bilincine varması çağrısı gibi.

İkinci olarak bildiğim kadarıyla dinler Allah'la inan arasındaki ilişkinin henüz kopmadığı bir eski zaman kurgularlar. Yani peygamberler tarafından dine çağrı daima bir yeniden çağrıdır. Yani mesela unuttuğumuz Türklük şuuruna yeniden çağrı gibi.

Üçüncü olarak bildiğim kadarıyla İslam inanma potansiyelinin insanın içinde olduğunu varsayar ki bu da dine çağrının önceden olmayan bir "biz"i kurgulamak değil, bu "biz"in farkına varmak, bilincine varmak olduğu anlamına gelir.

Dördüncü ve en önemli olarak dinlerin çağırdığı insan olmakla, din bir insanlık şuurudur. İslam'ın "biz"i bizdir. İnsan, yani biz bu dünyadaki varoluşumuzla açıklanırız, kapsanırız dinde. İslam, insanın bu dünyadaki varoluşunun bilinci olduğunu ileri sürmekle, bu bilince erişmeden önceki insanı çağırır. Dinde en temelde "biz" olan insanlıktır, insanlık durumudur. Anlaşılsın diye şöyle ifade edeyim: Türkçülük'ten önce Türkler, kadınlık bilincinden önce kadınlar, sınıf bilincinden önce işçiler varsa dinden önce insanlar vardır. İslam insanlığın şuuruna varılmış halidir. İslam'a göre şuuruna varılmış insanlık İslam'dır.

Fiiliyatta bir ideoloji olarak dinlerin daima bir "biz" bilinci yarattığını ve dolayısıyla bu "biz"in daima ötekilerinin olduğunu gözden kaçırmayalım. Bu biz ve ötekiler ayrımının büyük cinayetlere, kıyımlara ve savaşlara sebep olduğunu unutmayalım. Ama dinde, özellikle İslam'da "biz"in aynı zamanda potansiyel olarak tüm insanlığı kapsayacak bir çağrı olduğunu da gözden kaçırmayalım.

Aslında Marksizm de kaçınılmaz büyük kavganın sonunda bazı açılardan dinlerin düşlediğine benzer bir "biz" düşlemişti: Onları olmayan bir "biz" → sınıfsız toplum.

Bu incelemeler, düşünceler beni bir "biz"lik bilinci olarak Türklük'le bir bizlik bilinci olarak İslam'ın örtüşebilir veya kolayca uzlaşabilir ideolojiler olmadığı sonucuna götürüyor. Halbuki sanırım Bilgin Saydam kitabında böyle bir imkândan söz ediyor. Çünkü o Türklük'ü bir "biz" bilinci olarak değil, örfleri, âdetleri, gelenekleri, inançları ile bir kavim olarak ele alıyor ve yalnızca bu kavmin İslamlaşmasındaki kimi sorulara dikkat çekiyor. Ama Türklük bir "biz" bilinci olarak devreye girdiğinde (ki en azından cumhuriyet ile olan budur) bu "biz"in İslami "biz"le, ümmetle (inanan yani İslam'a göre insanlığının şuuruna varan insanlıkla) çatışmaması olanaksızdır gibime geliyor.

En azından şurdan bakın: İslam'da şişinmeci babayiğit yoktur, mütevazı şehit vardır.

Şimdi bu genel bağlamda kısaca Deli Dumrul boyuna bakalım. Bu yeni çerçeveden bakınca Deli Dumrul boyu bir ideolojik bilinçten diğerine geçiş öyküsü gibi duruyor. Boy Deli Dumrul'un kendini ve dünyayı kavrayışının nasıl değiştiğini anlatıyor. Bilgin Saydam'ın tespitlerine göre bu boy Türkler'in İslamlaşmasını da simgeliyor. O halde bu boy üzerine yapacağımız incelemeler tarihimizin ideolojik bilinçlerine de ışık tutabilir.

Daha önce ideolojilerin bir "biz" bilinci olduğundan söz etmiştim. Ancak ideolojinin birey bağlamında yaşanması elbette bir kendini kavrayış, kendilik bilinci üzerinden olur. Birey ideolojik biz bilincinin içinde kendini konumlandırarak, kendiliğini yerleştirerek "biz" ile yeni bir ilişkiye geçer. İşte pek çok edebiyat ve sinema ürününe temel teşkil eden şey bu fenomendir: Bir deneyim sayesinde kendini ve dünyayı kavrayışta ciddi ve kalıcı bir dönüşümün olması. Bir bakıma psikoterapinin sağlamak istediği de böyle bir şeydir.

Bildiğimiz kadarıyla Deli Dumrul boyu Türkler'in çoktan İslamlaştığı bir dönemi dile getirmektedir. Ancak boyun başında Deli Dumrul yaşamını İslami esaslara göre düzenlememiştir. Büyüklenmeci bir şişinmenin içindedir. Onun bu aşamadaki kendilik bilincini "milli" olarak nitelemek yanlış olur elbette. Ancak her türlü milliyetçiliğin de bir tür narsisistik şişinmeyle benzeştiğini de gözden kaçırmayalım.

Deli Dumrul'u bu şişinmeci kendiliğinden çıkaran ölüm korkusu olmuştur. Böylece bir tür insanlık biz şuuru olan İslam'a doğru dönüşmüştür kendilik bilinci. Bu konuyu ve bu süreçteki eksikleri daha önceki bir yazımda ele aldığımdan yeniden tartışmayacağım.

Beni burada daha önce ele almadığım birkaç nokta ilgilendiriyor.

İdeolojilerin bazı genel özelliklerinden söz ederken "biz" bilinci, kendini meşrulaştırma, tarih bilinci, bir tür doktrin ve bir yaşam biçiminden söz etmiş-

tim. Deli Dumrul'un yaşadığı ideolojik dönüşümün bir tür insan bilincine doğru olduğunu, kendini tasarımlamasının ölüm, sınırlılık gibi birtakım ontolojik temeller çerçevesinde dönüştüğünü söylemiştim. Büyümek kendi potansiyellerini, imkânlarını gerçekleştirmekse, olgunlaşmak kendi sınırlarını kabul etmektir.

Elbette bu boyun içeriğinde ideolojinin bazı özelliklerini, mesela kendini meşrulaştırma, tarih bilinci gibi özellikleri göremiyoruz. Ancak belki bu anlatı Dede Korkut açısından ele alınırsa; yani içerikleri itibarıyla değil bu boyun anlatılmasındaki güdülenmeler açısından ele alınırsa kendini meşrulaştırma ve tarih bilincinde meydana gelen dönüşüme tekabül eden öğeleri kavrayabiliriz gibi geliyor.

Burada esas olarak üzerinde duracağım şey söz konusu ideolojik bilinç dönüşümü ile meydana gelen yaşam tarzı dönüşümleri. Yaşam tarzında değişiklik derken neyin doğru neyin yanlış, neyin öncelikli neyin önemsiz olduğuna ilişkin bir dizi kavrayıştan söz ediyorum.

Bildiğim kadarıyla bir dönem antropologlar akrabalık ilişkileri üzerinde önemle dururlardı. Bir anlayışa göre toplumların en temel örgütleniş biçimini akrabalık ilişkileri oluşturuyordu, ilkel denen toplumlarda. Akrabalık ilişkilerinin ise iki temel ekseni vardır: kan bağı ve evlilik bağı.

İşte Deli Dumrul boyunun kanbağı ve evlilik bağı bakımından meydana gelen bir önem ve anlam değişikliğine işaret ettiğini düşünüyorum. İleri sürdüğüm hipotez şu: Sanırım İslam öncesi Türk toplumlarında kanbağı evlilik bağına göre daha üstün sayılıyordu, oysa İslam'la en azından evlilik bağına verilen önemde bir artış oldu.

Boyun kurgusu bu sonuca götürüyor beni. Anne-babanın Deli Dumrul'a yardım etmeyip cezalandırılmaları, buna karşılık karısının yardım edip ödüllendirilmesi evlilik bağının kan bağından önemli sayılmaya başladığı kanaatini doğuruyor.

Sanırım eski Türkler de ataya olan saygı İslam ile bir şekilde önemini kaybetmeye başladı.

Yine buna paralel bir öğe kadının kendini konumlandırışı ile alakalı. Boyda iki kadın var. Biri anne, diğeri eş. Anne olarak kadın oğluna yardım etmezken, eş olarak kadın kocasına yardım ediyor. Bu da karı-koca ilişkisinin ana-oğul ilişkisine göre önem kazandığını, bu ilişki kiplerinden karı-koca bağının birbirine daha yakın ve dayanışma içinde bir ilişkiye doğru dönüştüğünü belgeliyor sanırım.

Eski Türkler'de ana-oğul bağının çok güçlü olduğu varsayılabilir. Günümüz Türkiyesi'nde de bir şekilde bu ilişkinin çok grift ve önemli olduğu söylenebilir.

Anadolu'daki şahsi deneyimlerim, anasından öğüt alıp karısını kısmen dış-

ta bırakan, dışarda babayiğit, başarılı, taşralı, bir parça mafyaya bulaşmış, küçük politikacı, esnaf erkek tipinin pek yaygın olduğunu gösteriyor.

Oysa İslam'la beraber kadının kendini konumlandırışında annelik ile eşlik arasında bir önem kayması oluyor kanaatindeyim. İslam'da kadın kendini önce bir anne olarak görmektense bir eş olarak görmeye başlıyor gibime geliyor. Bu bir bakıma kadın-erkek ilişkilerinin daha önemli, yakın olduğu bir döneme işaret ederken bir bakıma da kadının kastrasyonu anlamına geliyor. Çünkü doğal olarak doğum ve annelik kadının iktidar alanıdır.

Burada Lacancı bir kavramı dönüştürerek kullanmama izin verilirse, babanın simgesel işlevinde meydana gelen dönüşümü de buna ilave etmek gerekir. Uzak ve çocukları anneye terk etmiş bir baba yerine, anne-çocuk ilişkisine yasa koyucu olarak müdahale eden bir baba.

Chasseguet-Smirgel narsisizmi annenin çocuğunu babanın yerine koymasıyla açıklar. Yazara göre annenin çocuğu ön plana çıkarıp babayı küçümseyen tutumu çocuğu idealin kendi olduğu yanılgısına, narsisistik şişinmeye ve homoseksüaliteye yol açar. Oysa babanın yasasının tanınması çocuğu idealin kendi dışında aranması gerektiği sonucuna götürür. Bu ise normal-nevrotik bir yapılanmanın koşuludur.

Deli Dumrul'un narsisistik şişinmeciliği ile annesi arasındaki ilişkinin önemsenmesi arasında bir paralellik var gibi durmaktadır. Dumrul'un önce babasına, sonra annesine gitmesi kurguda bir gerilim yaratıcı unsurdur ve "babası canını vermedi ama herhalde anası verecek" beklentisini yaratmak için konmuştur. Bu da ana-oğul ilişkisinin baba-oğul ilişkisine göre önemli olduğu sonucunu verir kanısındayım.

Son söz olarak Deli Dumrul'un narsisistik büyüklenmeciliği ile milliyetçiliğin içerdiği narsisistik öğeleri karşılaştırmaya çağıran çağrışımların verimli sonuçlar vaat ettiğini söyleyebilirim.

Ö Z N E V E İ K T İ D A R

Michel Foucault

I. İktidarı Neden İncelemeli: Özne Sorunu

Burada ne kuramdan ne de yöntembilimden söz edeceğim. Öncelikle son yirmi yıl içindeki çalışmalarımla neyi hedeflediğimi anlatmak istiyorum. İktidar olgusunu analiz etmek, böyle bir analizin temellerini kurmak gibi bir niyetim yoktu. Amacım, kültürümüzde insanları özneler haline getiren farklı tarzların tarihini oluşturmaktı. Çalışmamda, insanları öznelere dönüştüren üç nesneleştirme tarzını inceledim.

Bunlardan birincisi, bilim statüsü edinmeye çalışan inceleme tarzlarıdır. Örneğin, konuşan öznenin gramer, filoloji ve dilbilim içinde nesneleştirilmesidir. Veya, üretici öznenin, emek sarf eden öznenin meta biriktirme ve ekonomik analiz içinde nesneleştirilmesidir. Üçüncü bir örnek olarak dirimsellik olgusunun doğa tarihi ve biyoloji içinde nesneleştirilmesini verebilirim.

Çalışmamın ikinci kısmında, öznenin "bölen pratikler" dediğim pratikler içinde nesneleştirilmesini inceledim. Özne ya kendi içinde bölünmüştü ya da ötekilerden ayrılmıştı. Bu, onu nesneleştiren bir süreçti. Deli ve aklı başında, hasta ve sağlıklı, suçlu ve "iyi çocuk" arasındaki ayrım bunun bir göstergesidir. Nihayet, bir insanın kendisini özneye dönüştürme şeklini incelemek istedim – ki son çalışmamda yaptığım da budur. Örnekse, cinsellik alanını seçerek insanların kendilerini "cinselliğin" özneleri olarak tanımayı nasıl öğrendiklerini inceledim.

Dolayısıyla, incelemelerimin genel teması iktidar değil öznedir. İktidar sorunuyla yakından ilgilendiğim bir gerçek. Bunun nedeni de, insan öznesinin sadece üretim ilişkileri ve anlam bağıntıları içinde yer almadığını, çok karmaşık iktidar ilişkileri içinde de konumlanmış olduğunu çok geçmeden fark etmemdi. Ekonomi tarihi ve kuramı üretim ilişkilerini; dilbilim ve göstergebilim anlam bağıntılarını incelemek için gerekli araçları sağlarken, iktidar ilişkilerini inceleyecek araçlardan yoksun olduğumuzu gördüm. İktidarı, ya sadece hukuksal modeller temelinde (iktidarı meşrulaştıran nedir?), ya da kurumsal modellerden hareketle (Devlet nedir?) düşünegelmiştik. Bu iktidar tanımını öznenin

nesneleştirilişini incelemekte kullanabilmek için, tanımın boyutlarını genişletmek gerekiyordu.

Bir iktidar kuramına gerçekten ihtiyacımız var mı? Her kuram önsel bir nesneleştirmeyi varsaydığından, hiçbir kuram analitik bir çalışmaya temel teşkil edemez. Fakat analitik bir çalışma da ele alınan sorunlar kavramsallaştırılmadan geliştirilemez. Bu kavramsallaştırmanın kendisi de eleştirel düşünmeyi –sürekli bir doğrulamayı– kapsar.

En başta, "kavramsal ihtiyaçlar" dediğim şeyi ortaya koymalıyız. Bununla, kavramsallaştırmanın bir nesne kuramı üzerinde kurulmaması gerektiğini anlatmak istiyorum; iyi bir kavramsallaştırmanın tek geçerlilik ölçütü kavramsallaştırılmış nesne değildir. Bir kavramsallaştırmayı güdüleyen tarihsel koşulları bilmemiz gerekir. İçinde bulunduğumuz duruma dair tarihsel bir bilinç edinmeliyiz.

Gözden geçirilmesi gereken ikinci şey, ilgili olduğumuz gerçekliğin tipidir. Bir keresinde ünlü bir Fransız gazetesinde, ünlü bir yazar şaşkınlığını şöyle dile getirmişti: "Neden bugün birçok kişi iktidar nosyonunu tartışıyor? Bu o kadar önemli bir konu mu? Diğer sorunlardan ayrı olarak tartışılacak kadar da önemli mi?" Bu yazarın şaşkınlığı beni hayrete düşürdü. Bu sorunun ilk kez yirminci yüzyılda ortaya konulmuş olduğu yolundaki varsayımdan kuşku duymaya başladım. Ne olursa olsun, iktidar sorunu bizim için sadece kuramsal bir sorun değil, deneyimimizin de bir parçası. Sadece iki "patolojik formu", iktidar hastalığını, Faşizm ve Stalinizm'i hatırlatmak yeterli olur sanırım. Faşizm ve Stalinizm'in bizler için can sıkıcı olmalarının nedenlerinden birisi, tarihsel tekilliklerine karşın, özgünlükten uzak olmalarıdır. Birçok toplumda zaten var olan hazır mekanizmaları kullandılar ve onları daha da ileri götürdüler. Dahası, kendi içsel çılgınlıklarıyla beraber, politik rasyonelliğimizin fikir ve aygıtlarından da geniş ölçüde yararlandılar.

Bugün ihtiyaç duyduğumuz şey, iktidar ilişkilerinin (sözcüğün kuramsal ve pratik anlamıyla) yeni bir ekonomisidir. Başka şekilde ifade etmek gerekirse, Kant'tan beri felsefenin rolü, aklın, deneyimle verili olanın sınırlarını aşmasını önlemek olmuştur; fakat aynı andan itibaren, yani modern devletin ve toplumun politik yönetiminin gelişmesiyle birlikte, politik rasyonelliğin aşırı güçlerinin gözetim altında tutulması da felsefenin işi olmuştur. Felsefenin yerine getiremeyeceği kadar kapsamlı bir iştir bu.

Herkes bu sıradan olguların farkında. Fakat şu da bir gerçek ki, bunların sıradan olduklarını bilmek var olmalarını önlemiyor. Yapılması gereken, onların hangi özgül, ve belki de özgün, sorunla ilgisi olduğunu keşfetmek ya da keşfetmeye çalışmaktır.

Rasyonelleştirme ve politik iktidarın aşırılıkları arasında bir ilişki bulunduğu apaçık. Bu ilişki bürokrasiden ve toplama kamplarından önce de vardı.

Sorun, bu apaçık gerçeğin ne işe yarayacağıdır.

Akla mı başvuralım? Bence hiçbir şey bunun kadar yararsız olamaz. Çünkü, birincisi, burada söz konusu olan şey suçluluk ya da masumiyet değildir. İkincisi, akla aykırılığın tersi olarak akla başvurmanın bir anlamı yoktur. Son olarak da, böyle bir muhakeme bizi, keyfi ve can sıkıcı bir biçimde, ya rasyonalistin ya da irrasyonalistin yanında yer almak gibi bir oyuna mahkûm edecektir.

Modern kültürümüze özgü ve kökleri *Aufklarung*'da (Aydınlanma) bulunan bir tür rasyonelliği mi sorgulayalım? Frankfurt Okulu'nun bazı üyelerinin yaptığı buydu. Gelgelelim, onların çalışmalarıyla ilgili bir tartışma –her ne kadar bu çalışmalar çok önemli ve değerliyse de– başlatmaya niyetim yoktu. Onun yerine, rasyonelleştirme ve iktidar arasındaki bağı başka bir biçimde çözümlemeyi önerdim.

Toplumun rasyonelleştirilmesini veya kültürü bir bütün olarak ele almaktansa, bu süreci, delilik, hastalık, ölüm, suç, cinsellik gibi her biri temel bir deneyime gönderme yapan birçok alanda analiz etmek daha makbuldür. Rasyonelleştirme sözcüğünün tehlikeli olduğunu düşünüyorum. Yapılması gereken şey, her zaman genel anlamda bir rasyonelleştirmenin ilerlemesini ele almak yerine, özgül rasyonalitelerin analiz edilmesidir. *Aufklärung*'un tarihimizde ve politik teknolojinin gelişiminde çok önemli bir yerinin olduğu açık. Ancak nasıl kendi tarihimizin tutsağı olduğumuzu anlamak istiyorsak, bence çok daha önceki süreçlere başvurmamız gerekir.

Daha öteye, iktidar ilişkilerinin yeni bir ekonomisine doğru gitmek için başka bir yol önermek istiyorum. Bu yol daha ampiriktir, bugün içinde bulunduğumuz durumla daha doğrudan ilişkilidir, kuram ve pratik arasındaki ilişkileri daha fazla kapsamaktadır. Değişik iktidar biçimlerine karşı direnme tarzlarını bir çıkış noktası olarak almaya dayanmaktadır. Başka bir metafor kullanılacak olursa, bu direnişleri, iktidar ilişkilerini ortaya koyan, onların nerede yuvalandıklarını, hangi noktalara uygulandıklarını, hangi yöntemleri kullandıklarını görmeyi sağlayan kimyasal bir katalizör gibi kullanır. İktidarı kendi içsel rasyonalitesinden hareketle çözümlemek yerine, iktidar ilişkilerini birbiriyle karşı karşıya gelen stratejiler üzerinden çözümlemek söz konusudur.

Örneğin, toplumumuzun "aklı başındalıktan" ne kastettiğini anlamak için belki de delilik alanında olup biteni araştırmamız gerekir. Yasallıktan kastedileni anlamak için yasadışının alanında olup bitenleri çözümlemek gerekir. İktidar ilişkilerinin ne olduğunu anlamak içinse, bu ilişkileri birbirinden ayırabilmek amacıyla, direniş biçimlerini ve sarfedilen çabaları incelememiz gerekir.

Başlangıç noktası olarak son yıllarda gelişen bir dizi muhalefeti alalım: erkeklerin kadınlar üzerindeki, ebeveynlerin çocuklar üzerindeki, psikiyatrinin ruh hastası üzerindeki, tıbbın insanlar üzerindeki, idare biçimlerinin insanların yaşam tarzları üzerindeki iktidarına muhalefet. Bunların otorite karşıtı müca-

deleler olduklarını söylemek yetmez; onlarda ortak olan şeyleri daha net bir biçimde tanımlamamız gerekir.

1. Bunlar "yatay" mücadelelerdir; yani tek bir ülkeyle sınırlanmazlar. Tabii, belli ülkelerde daha kolay ve daha büyük bir gelişme kaydederler. Fakat, belli bir politik ve ekonomik yönetim biçimiyle sınırlandırılamazlar.

2. Bu mücadelelerin hedefi iktidarın etkileridir. Örnekse, tıp mesleği öncelikle kâr getiren bir uğraş alanı olduğu için değil, insanların bedenleri, sağlık, yaşam ve ölümleri üzerinde denetimsiz bir iktidar uyguladığı için eleştirilir.

3. Bunlar iki nedenden dolayı "dolaysız" mücadelelerdir. Birincisi, bu tür mücadelelerde insanlar kendilerine en yakın ve edimlerini bireyler üzerinde uygulayan iktidar kertelerine karşı çıkarlar. "Baş düşmanı" değil, yakındaki dolaysız düşmanı ararlar. İkincisi, sorunlarına gelecekte bir çözüm bulma beklentileri (yani, özgürlükler, devrimler veya sınıf mücadelesinin sona ermesi gibi) yoktur. Açıklamaları kuramsal bir ölçeğe dayanan veya tarihçiyi belli bir yöne sevk eden devrimci bir düzene dayalı mücadeleler olmaktan çok, anarşist mücadelelerdir. Fakat en çok özgün oldukları yer burası değildir. Bu mücadelelerin özgüllüklerini şöyle sıralayabiliriz:

4. Bunlar bireyin statüsünü sorgulayan mücadelelerdir: Bir yandan farklı olma hakkını öne sürerek, bireyleri gerçekten birey yapan her şeyin altını çizerler. Diğer yandan, bireyi yalıtan, diğerleriyle bağlarını kopartıp topluluk yaşamından ayıran, bireyi kendi içine kapanmaya zorlayıp onu baskıcı biçimde kendi kimliğine bağlayan her şeye saldırırlar. Bu mücadeleler tam olarak ne bireyden yana ne de ona karşıdırlar. Daha çok "bireyleştirme yoluyla yönetmeye" muhaliftirler.

5. İktidarın bilgiye, yeteneğe ve vasıflara dayanan etkilerine karşı bir muhalefettirler. Bilginin ayrıcalıklarıyla savaşırlar. Ama aynı zamanda, gizliliğe, deformasyona ve insanlara empoze edilen gizemselleştirici temsillere de karşıdırlar. Burada, (bilimsel bilginin değerine olan dogmatik bir inanç anlamında) bir "bilimselcilik", ya da doğrulanmış her hakikati kuşkucu veya görececi bir biçimde yadsımak söz konusu değildir. Burada sorgulanan, bilginin içinde dolaştığı, işlediği yoldur, onun iktidarla ilişkisidir. Kısacası *regime de savoir* dır (bilgi rejimi).

6. Nihayet, bütün bu mevcut mücadeleler belli bir soru etrafında döner: Biz kimiz? Bu mücadeleler, söz konusu soyutlamaların reddidir. Bizim bireyler olarak kim olduğumuzu yadsıyan ekonomik ve ideolojik devletin uyguladığı şiddetin reddidir; ayrıca, kimliğimizi belirleyen bilimsel ya da idari soruşturmanın reddidir.

Özetle bu mücadelelerin ana hedefi iktidarın "şu ya da bu" kurumu veya bir grup, bir seçkin tabakası ya da bir sınıf değil belirli bir teknik, bir iktidar biçimidir.

Bireyi kategorize eden, kendine özgü bireyselliğiyle tarif eden, ona bir kimlik veren, tanımak zorunda olduğu –başkalarının da tanımak zorunda olduğu– bir hakikat yasasını empoze eden bu biçim kendisini doğrudan gündelik yaşamda gerçekleştirir. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. Burada özne sözcüğünün iki anlamı vardır: denetim ve bağımlılık yoluyla başka birine uyrukluk; bir özbilgi ve özbilinç yoluyla belli bir kimlik edinme. Her iki anlam da boyun eğdiren ve uyruklaştıran bir iktidar biçimine tekabül eder.

Genel olarak üç tip mücadele olduğu söylenebilir: (etnik, toplumsal ve dinsel) tahakküm biçimlerine karşı; bireyi ürettiği şeyden ayıran sömürü biçimlerine karşı; bireye bir kimlik edindirmeye ve böylece onu başkalarına boyun eğdirmeye yol açan şeylere (uyrukluğa, öznelliğe ve boyun eğmeye) karşı mücadeleler.

Bu üç toplumsal mücadelenin, ya birbirlerinden ayrı ya da birbirleriyle iç içe geçmiş olarak tarihte birçok örneğini bulabileceğimizi sanıyorum. Fakat iç içe olduklarında bile çoğu zaman aralarından biri hâkim durumdadır. Örnekse, ekonomik sömürünün ayaklanma nedenleri arasında önemli bir yeri olsa da, feodal toplumlarda etnik veya toplumsal tahakküm biçimlerine karşı mücadeleler egemendi. 19. yüzyılda sömürüye karşı mücadele öne çıktı. Günümüzde de tahakküm ve sömürü biçimlerine karşı verilen mücadele her ne kadar sürmekteyse de, uyruklaştırma biçimlerine (öznelliğe boyun eğdirilmesine) karşı mücadele daha fazla önem kazanıyor.

Toplumumuzun bu tür bir mücadeleyle ilk kez karşı karşıya olduğu savını kuşkuyla karşılarım. 15. ve 16. yüzyıldaki bütün o hareketler, onların başlıca ifadesi ve sonucu olan Reform, Batı'da öznellik deneyiminin büyük bir krizinin ve ortaçağda bu öznelliğe şeklini veren belli bir tür dinsel ve ahlaki iktidara karşı bir ayaklanmanın işaretleri olarak anlaşılmalıdır. Ruhsal yaşama, selamet arayışına, Kitap'ta yatan hakikate doğrudan katılma ihtiyacı yeni bir öznellik mücadelesine işaret ediyordu.

Ne tür itirazların gelebileceğini kestirebiliyorum. Bütün uyrukluk tipleri başka bir yerden türeyen olgulardır. Yani, diğer ekonomik ve toplumsal süreçlerin (üretici güçler, sınıf mücadeleleri, öznellik biçimini belirleyen ideolojik yapılar vs.) sonuçları oldukları söylenebilir.

Elbette, uyruklaştırma mekanizmaları, sömürü ve tahakküm mekanizmalarıyla olan ilişkilerinden dışlanarak incelenemezler. Fakat, daha temel mekanizmalar için sadece bir "son nokta" işlevi de görmezler. Diğer biçimlerle karışık ve döngüsel ilişkilere girerler.

Bu tür bir mücadelenin toplumumuzda egemen eğilim olarak ortaya çıkmasının nedeni, 16. yüzyıldan beri sürekli gelişmekte olan yeni bir politik iktidar biçimidir. Hepimizin bildiği gibi, bu yeni politik yapı devlettir. Fakat çoğu zaman devlet, bireyleri önemsemeyen, sadece bütünün, bir sınıfın ya da yurttaşlar arasındaki bir grubun çıkarlarını gözeten bir politik iktidar olarak düşü-

nülür. Bu tamamen doğrudur. Ama devlet iktidarının hem genelleştirici hem de totalize edici bir iktidar biçimi olduğu (ki bu onun gücünün nedenlerinden birisidir) gerçeğinin altını çizmek isterim. İnsan toplumlarının tarihinde – hatta eski Çin toplumlarında bile– aynı politik yapılar içinde, bireyleştirme teknikleri ve totalize edici uygulamalar hiç bu denli karmaşık bir biçimde var olmamıştır. Bunun nedeni, modern Batılı devletin, Hıristiyanlığın kurumlarının içinden çıkan eski bir iktidar tekniğini yeni bir politik biçim altında kendisiyle bütünleştirmiş olmasıdır. Bu iktidar tekniğine çobanıl iktidar diyebiliriz. Şimdi bu çobanıl iktidar hakkında birkaç şey söylemek istiyorum.

Hıristiyanlığın antik dünyanınkinden temel olarak farklı bir etik kodu oluşturduğu hep söylenegelmiştir. Bununla birlikte, yeni iktidar ilişkilerini antik dünyanın bütününe sunduğu ve yaydığından pek söz edilmez. Hıristiyanlık kendisini bir kilise olarak örgütleyen yegâne dindir. İlke olarak, dinsel nitelikleri sayesinde, belli bireylerin başka insanlara hükümdarlar, devlet memurları, peygamberler, falcılar, hayırseverler, eğitimciler, vb. gibi değil, çobanlar gibi hizmet edebileceklerini öne sürer. Gerçekte, bu sözcük çok özel bir iktidar biçimine işaret eder.

1. Sonul amacı bireylerin öbür dünyadaki selametini sağlamak olan bir iktidar biçimidir.

2. Çobanıl iktidar sadece kumanda eden bir iktidar biçimi değildir; kendisini sürünün hayatiyeti ve selameti için feda etmeye hazır olması da gerekir. Bu yüzden, öznelerini tahtı için kendilerini feda etmeye çağıran hükümdarın iktidarından farklıdır.

3. Bu sadece tüm cemaatle değil, özel olarak her bireyle, yaşam boyu ilgilenmeyi üstlenen bir iktidardır.

4. Nihayet, bu iktidar biçimi insanların kafalarının içindekini bilmeksizin, ruhlarını tetkik etmeksizin, en derin gizlerini açığa çıkartmaksızın kullanılamaz. Bu yüzden de, bireyin vicdanını bilme ve yönlendirme yetisine sahiptir.

Politik iktidarın tersine, bu iktidar biçiminin selametçi bir yönelimi vardır. Hükümdarın iktidarının aksine, kendisini Tanrı yoluna adar; hukuksal iktidarın aksine, bireyleştiricidir. Yaşamla birlikte başlar ve sürer; bir hakikatin (bireyin kendisi hakkındaki hakikatin) üretilmesine bağlıdır.

Bunların hepsinin tarih olduğunu, çobanıllığın henüz tümüyle kaybolmamış olduğu yerlerde bile etkisini yitirmiş olduğunu söyleyebilirsiniz. Doğrudur. Ancak, çobanıl iktidarın iki görünümü arasında, kilise kurumlaşmasında ortaya çıkan ve 18. yüzyılda biten, en azından canlılığını yitiren görünümü ile bu kurumlaşmanın kilise dışına yayılan ve orada gelişen işlevi arasında bir ayrım yapmamız gerekir.

18. yüzyılda yeni ve önemli bir olgu ortaya çıktı: Bireyleştirici iktidar biçiminin yeni bir dağıtımı, yeni bir örgütlenmesi. "Modern devleti" bireylere rağ-

men gelişen, onların varlıklarını, ne olduklarını dikkate almayan bir kendilik olarak değil, tersine, bireyleri bir koşulla (bu bireyliğin yeni bir biçime oturtulması ve çok özgül örüntüler içine sokulması koşuluyla) kendisiyle bütünleştiren bir gelişkin bir yapı olarak ele almalıyız bence. Böylece, devleti modern bir bireyselleştirme ekseni veya çobanıl iktidarın yeni bir biçimi olarak görebiliriz.

Bu yeni çobanıl iktidar hakkında birkaç şey söylemek istiyorum.

1. Bu iktidarın evrimi sürecinde bir değişim gözlemlenmektedir. Artık sorun, insanları öbür dünyada değil, bu dünyada selamete kavuşturmaktır. Bu bağlamda selamet sözcüğü farklı anlamlar kazanır: sağlık, gönenç (yani yeterli kaynak ve yaşam düzeyi), güvenlik, kazalardan koruma. Geleneksel çobanıllığın dinsel amaçlarının yerini bir dizi "dünyevi" amaç alır. Bu olgunun gerçekleşmesi zor değildir, çünkü geleneksel çobanlık elinin altında her zaman bazı dünyevi amaçlar bulundurmuştur. Protestan ve Katolik kiliselerinin halka tıp hizmeti vermelerini ve bunun toplumsal işlevini hatırlamak yeterlidir.

2. Bu arada, çobanıl iktidarın idari biçimleri de güçlendi. Bu iktidar bazen devlet aygıtı ya da çoğu durumda polis gibi bir kamusal kurum tarafından uygulandı (18. yüzyılda ortaya çıkan polisin işlevinin sadece genel asayiş ve düzeni korumak, düşmanlara karşı mücadelede hükümetlere yardımcı olmak olmadığını, kentsel hizmetleri, sağlık, temizlik, zanaat ve ticaret için gerekli standartlar gibi şeyleri de sağlamak olduğunu unutmayalım). Bazen de iktidar özel girişimciler, hayırseverler, yardım dernekleri ve genellikle de insanseverler tarafından uygulanırdı. Fakat, aile gibi eski kurumlar da bu devirde çobanıl işlevleri yerine getirmek üzere harekete geçirildi. Son olarak, hem özel girişimleri (pazar ekonomisi bağlamında hizmetlerin satılmasını) hem de hastaneler gibi kamu kurumlarını içine alan tıp gibi karmaşık yapılar da iktidarın uygulanmasına katıldılar.

3. Son olarak, çobanıl iktidarın amaç ve faillerinin çoğullaşması, bilmenin gelişimini iki doğrultuya sevk etti: nüfusla ilgili olan globalleştirici ve niceliksel doğrultu, bireyle ilgili analitik doğrultu.

Sonuç olarak, yüzyıllardan beri –bin yıldan fazla bir zamandır– belli bir dinsel kuruma dayanan çobanıl iktidar birdenbire bütün toplumsal gövdeye yayıldı; çok sayıda kurumdan kendisine dayanak buldu. Ancak, birbirine şu ya da bu derecede bağlı veya rakip birer çobanıl iktidar ve siyasal iktidar değildi söz konusu olan. Bunların yerine, bir dizi çoğul iktidara (ailenin, tıbbın, psikiyatrinin, eğitimin, işverenlerin iktidarlarına) özgü olan bireyleştirici bir "taktik" gelişti.

18. yüzyılın sonunda, Kant bir Alman gazetesinde (*Berliner Monatschrift*) "Was heisst Aufklärung?" (Aydınlanma Denilen Şey Nedir?) başlığıyla kısa bir yazı yayımladı. Bu yazıya o dönemde de, günümüzde de görece önemsiz gözüyle bakıldı. Bu metni şaşırtıcı ve ilginç buluyorum, çünkü ilk kez bir filozof,

sadece bilginin sistemini ya da metafizik temellerini değil, tarihsel bir olayı (güncel, çağdaş bir olayı) incelemeyi felsefi bir ödev olarak önermişti.

1784'te ortaya attığı bu soruyla Kant, "Şu an olup biten nedir? Bize ne olmaktadır? Bu dünya, içinde bulunduğumuz bu devir, şimdi içinde yaşadığımız an nedir?" gibi sorular sormak istemişti. Başka bir ifadeyle soru şuydu: "*Aufklarer* olarak, aydınlanmanın bir tanığı olarak biz kimiz?" Bunu Descartes'ın sorusuyla karşılaştıralım: Ben kimim? Biricik, fakat evrensel ve tarih dışı bir özne olarak ben kimim? *Ben* kimim, *ben,* çünkü Descartes tüm insanlar, tüm mekânlar ve tüm zamanlar adına söz almaktadır.

Fakat, Kant başka bir şey sorar: Tarihin belirli bir anında bulunan bizler kimiz? Kant'ın sorusu hem bizi hem de bizim şu andaki durumumuzu analiz etme gücüne sahiptir. Felsefenin bu özelliğinin giderek daha çok önem kazandığını düşünüyorum. Hegel, Nietzsche örneğin...

Felsefenin diğer görünümü, yani "evrensel felsefe" ortadan kalkmadı. Ancak, içinde yaşadığımız dünyayı eleştirel bir biçimde çözümlemek giderek en büyük felsefi ödev haline geliyor. En mühim felsefi sorun yaşadığımız dönemdir, şu belirli anda olduğumuz şeydir. Belki de bugün asıl hedef, ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir. Modern iktidara ait yapıların uyguladıkları eşzamanlı bireyleştirme ve bütüncülleştirmeden, siyasi bir nitelik taşıyan bu "çifte zorlamadan" kurtulmak için, olabileceğimiz şeyi düşlemeli ve inşa etmeliyiz.

Sonuç olarak, günümüzün etik, toplumsal, felsefi sorunu, bireyi devletten ve devletin kurumlarından özgürleştirmek için çabalamak değil, *kendimizi* hem devletten hem de ona bağlı bireyselleştirme şeklinden kurtarmaktır. Birkaç yüzyıldır bize dayatılan bu tür bir bireyselliği reddederek, yeni öznellik biçimleri oluşturmaktır.

II. İktidar Nasıl Uygulanır?

Bazıları için iktidarın "nasıl"ını sorgulamak, iktidarın etkilerini, bu etkilerini nedenlerle ya da bir doğayla ilişkilendirmeden betimlemekle sınırlı kalmak demektir. Oysa bu, iktidarı sorgulanmayan, esrarlı bir töz haline getirir; bunun nedeni iktidarı tartışma konusu yapmamaktır kuşkusuz. Hiçbir biçimde hesap vermeyen bu iktidar düzeneğinin, bir kader olduğundan kuşkulanırlar. Ancak, bizatihi onların bu kuşkusu bile iktidarın bir yandan kendi kökeniyle, diğer yandan doğasıyla ve nihayet dışavurumlarıyla var olduğunu varsaydıklarını göstermez mi?

Zaman zaman "nasıl" sorusuna belli bir ayrıcalık tanıyorsam, bu "ne" ve "niçin" sorularını bir yana bırakma eğiliminde oluşumdan değildir. Ben bu so-

ruları farklı bir biçimde sormayı deneyerek, içinde "ne", "niçin" ve "nasıl"ı birleştiren bir iktidar tahayyülünün olanaklı olup olmadığını anlamaya çalışıyorum. Daha kesin bir ifadeyle, analize sadece "nasıl" ile başlamak kişiyi iktidarın gerçekte var olmadığı kuşkusuna götürür. Bu, en azından, bu görkemli, globalleştirici ve tözselleştirici terimi kullanırken ona ne gibi bir içerik atfedebileceğimizi düşündürür. İktidar nedir, iktidar nereden gelir şeklindeki sorular yumağı içinde düğümlenip kaldığımızda son derece karmaşık gerçekleri gözden kaçırdığımızdan kuşkulanmak demektir. Tüm yalınlığı ve ampirikliği içinde, şu önemsiz "nasıl oluyor?" sorusunun işlevi gizlice bir iktidar "metafiziği" ya da "ontolojisi" kurmak değil, iktidar tematiği içinde eleştirel bir incelemeyi olanaklı kılmaktır.

1. *"Kendisini nasıl dışavuruyor?" anlamına gelmeyen, "kendisini hangi araçlarla uygular?", hep söylendiği gibi insanlar başka insanlar üzerinde iktidarlarını kullandıklarında ne olur anlamında bir "nasıl?".*

Bu iktidar söz konusu olduğunda, onu şeyler üzerinde uygulanan ve onları değiştirme, kullanma, tüketme, ya da yok etme yeteneği bahşeden (insan bedeninin becerileriyle ilgili olan ve dışsal araçlarla düzenlenen) iktidardan ayırmak gerekir öncelikle. Burada bir "kapasite" sorununun söz konusu olduğunu belirtelim. Burada analiz ettiğimiz iktidarın özelliği, bireyler (ya da gruplar) arasındaki ilişkiler oyunu içinde yer almasıdır. Bir şeye dikkat etmeliyiz: Yasaların, kurumların ya da ideolojilerin iktidarından, iktidar yapılarından ya da mekanizmalarından söz ederken, "kimilerinin" diğerleri üzerinde bir iktidar uyguladıkları varsayımına bağlı kalırız. "İktidar" terimi ortaklar arasındaki ilişkilere delalet eder (Bununla bir oyun sistemini değil, basitçe, en genel terimler içinde birbirine karşılık gelen ve birbirinden çıkan eylemler bütününü düşünüyorum).

Aynı şekilde, iktidar ilişkilerini, bilgiyi bir dil, bir işaretler sistemi veya başka bir simgesel araçla ileten iletişim ilişkilerinden ayırmak gerekir. Hiç kuşkusuz, iletişmek daima başka biri ya da birileri üzerinde belli bir şekilde edimde bulunmaktır. Elbette, anlam öğelerinin üretiminin ve dolaşımının hedefi veya sonul ereği iktidara dair etkiler yaratmak olabilir; ancak bu etkiler üretim ve dolaşımın bir görünümü değildir yalnızca. İletişim sistemleri üzerinden aktarılsalar da, aktarılmasalar da iktidar ilişkilerinin kendi özgüllükleri vardır.

"İktidar ilişkileri", "iletişim ilişkileri" ve "nesnel kapasiteler" birbirine karıştırılmamalıdır. Uç ayrı alan söz konusudur demek istemiyorum. Yani, bir yanda şeylerin, araç haline gelmiş bir tekniğin, emeğin ve gerçeğin dönüşümünün alanı, diğer yanda göstergelerin, iletişimin, karşılıklılık ve anlam üretiminin alanı, üçüncü olarak da baskı araçlarının, eşitsizliğin, insanın insan üzerindeki edimlerinin tahakkümünün alanı vardır demek istemiyorum. Daha çok,

gerçekte birbirleriyle her zaman örtüşen, birbirlerini karşılıklı olarak destekleyen ve araç olarak kullanan üç tip ilişki vardır demek istiyorum. Nesnel kapasitelerin uygulanması, en temel biçiminde (ister önceden edinilmiş bilgi formunda, ister paylaşılan iş biçiminde olsun) iletişim ilişkileri içerir. Aynı zamanda, (gelenek tarafından empoze edilmiş veya öğrenilmiş görevsel yükümlülükleri, jestleri, şu ya da bu ölçüde yükümlülük getiren iş dağılımını içeriyor olsun olmasın) iktidar ilişkilerine de bağlanır. İletişim ilişkileri ereksel etkinlikleri (sadece anlam öğelerinin "doğru" işleyişi demek olsalar bile) içerir ve ortaklar arasındaki bilgi alanını değiştirerek iktidar etkileri üretir. İktidar ilişkilerinin kendileri ise, çok önemli ölçüde, göstergelerin üretilmesi ve mübadelesi üzerinden uygulanırlar; bu ilişkiler, gerek iktidarın kullanımını olanaklı kılan (eğitim, tahakküm süreçleri, boyun eğdirten araçlar gibi), gerekse potansiyellerini geliştirmek için iktidar ilişkilerini gereksinen (işbölümü ve görevler hiyerarşisi gibi) ereksel etkinliklerden hemen hemen ayrılamazlar.

Tabii, bu üç tip ilişki arasındaki eşgüdüm ne tek biçimli ne de değişmezdir. Verili bir toplumda, ereksel etkinlikler, iletişim sistemleri ve iktidar ilişkileri arasında genel bir denge yoktur. Daha çok, bu karşılıklı ilişkilerin içinde kendilerini özgül bir modele göre kurdukları çeşitli biçimlerden, yerlerden, çeşitli koşullardan ve fırsatlardan söz edilebilir. Ama aynı zamanda, kapasitelerin düzenlenmesinin, iletişim ağlarının ve iktidar ilişkilerinin düzenli ve uyumlu sistemler oluşturdukları "blok"ların bulunduğunu da ilave edelim. Örnek olarak bir eğitim kurumunu ele alalım. Onun mekânsal düzenlenişi, iç yaşamını yöneten inceden inceye hesaplanmış ayarlamalar, organize edilmiş farklı etkinlikler, her biri iyi tanımlanmış bir işlevi yerine getiren, belli bir görüntüye ve yüze sahip olan, orada yaşayan insanlar bir kapasite-iletişim-iktidar bloku oluştururlar. İnsan yetiştirmeye, beceri kazandırmaya ya da belli davranış şekillerini öğretmeye yönelik etkinlik, bir dizi düzenli iletişim (dersler, sorular ve yanıtlar, emirler ve vaazlar, kodlanmış itaat göstergeleri, her bir kişinin "değeri"nin ve bilgi düzeyinin notlanması) ve iktidar süreci (kapatma, gözetim, ödül ve ceza, hiyerarşi piramidi) aracılığıyla geliştirilir.

Teknik kapasitelerin, iletişimsel işleyişlerin ve iktidar ilişkilerinin işleyişinin belli formüllere göre birbirlerine uygun hale getirildikleri bu bloklar, sözcüğün biraz genişletilmiş anlamında, disiplinleri oluştururlar. Bu disiplinlerin, tarihsel olarak oluştukları biçimiyle ampirik analizini yapmak bu yüzden belli bir ölçüde ilginçtir. Bunun nedeni, öncelikle, disiplinlerin, sözde açık ve belirgin şemalar uyarınca farklı nesnel ereklilik, iletişim ve iktidar sistemlerinin birbirleriyle eklemlenmelerini göstermesidir. Burada, değişik eklemlenme modelleri de görülebilir. Eklemlenmede egemen yeri, bazen iktidar ve itaat ilişkileri (manastırda ya da cezai disiplinlerde olduğu gibi) alır. Kimi zaman, ereksel etkinlikler (örneğin, işyeri ve hastane disiplinleri) veya (öğretimsel disiplinlerde-

ki gibi) iletişimsel ilişkiler egemen bir yer tutar. Kimi kez de, bu üç tip ilişkiyi birden soğurmuş disiplinler (belki, belli sayıda teknik etki üretmek için bir gösterge bolluğunun sıkı ve özenle hesaplanmış iktidar ilişkilerini bir aşırılık noktasına kadar belirlediği askeri disiplinlerde olduğu gibi) başat bir yer tutar.

18. yüzyıldan bu yana Avrupa'daki toplumların disiplinlileştirilmesinden anlaşılması gereken, elbette, o toplumları oluşturan bireylerin giderek daha fazla itaatkâr olması değildir. Her toplumun kışlaya, okula veya hapishaneye çevrilmesi de söz konusu değildir. Daha çok, üretim etkinlikleri, iletişim ağları ve iktidar ilişkileri oyunu arasında daha iyi denetlenen –daha ussal ve daha ekonomik– bir ayarlama arama çabasından söz edilebilir.

Bunun için, iktidar temasına "nasıl"ın analiziyle yaklaşmak, temel bir iktidar varsayımına nazaran bazı kritik yer değiştirmeleri yapmayı gerektirir. Bu, iktidarı değil *iktidar ilişkilerini*, hem nesnel kapasitelerden hem de iletişimsel ilişkilerden farklı olan, söz konusu kapasiteler ve ilişkilerle bağlantısının çeşitliliği içinde ele alınabilen *iktidar* ilişkilerini analiz nesnesi yapmak demektir.

2. İktidar ilişkilerinin özgüllüğü neye dayanır?

İktidarın uygulanması basitçe, bireysel ya da kolektif ortaklar arasındaki bir ilişki değildir; bazılarının başkalarına yönelik eylemlerinin tarzıdır. Bu ise, global, kütlesel veya yaygın, yoğun veya dağıtılmış durumda bir iktidarın olmadığı anlamına gelir. İktidar yalnızca "birileri" tarafından "diğerlerine" uygulanan bir şeydir. Sürekli yapılara dayanan bir olanaklar alanı içinde yer almasına karşın, iktidar ancak edimler olarak vardır. İktidar rızayla ilişkili değildir. Kendi içinde iktidar, bir özgürlükten feragat, bir hakkın aktarılması, tek tek herkesin sahip olup vekâletini birkaç kişiye verdiği bir şey olarak tanımlanamaz. Bununla beraber bu, rızanın iktidar ilişkisinin var olması ve kendisini sürdürmesi için bir koşul olamayacağı anlamına da gelmez. İktidar ilişkisi önceden beri var olan ya da sürekli bir rızanın sonucu olabilir. Ancak, doğası itibariyle bir mutabakatın ifadesi değildir.

Peki, iktidar ilişkilerinin niteliği, iktidar son noktada maskesini atmak zorunda kaldığında ortaya çıkan gerçek görünümü içinde, yani ilkel biçimi, daimi gizi, son çaresi olan şiddet içinde mi aranmalıdır? Gerçekte, bir iktidar ilişkisini tanımlayan şey, onun başkaları üzerinde doğrudan ve dolaysız olarak etkide bulunmayan, ama başkalarının eylemleri üzerinde eyleyen bir eylem tarzı olmasıdır. Eylem üzerinde, olası ya da gerçekleşmiş eylemler, mevcut veya gelecekteki eylemler üzerinde bir eylemdir iktidar. Vücut üzerinde, şeyler üzerinde eyleyen bir şiddet ilişkisidir. Zorlar, eğip büker, kırıp döker, yıkar. Bütün olanakları ortadan kaldırır. Onun karşı kutbu ancak edilgenlik olabilir. Bir direnişle karşılaştığında onu alt etmekten başka bir seçeneği yoktur. Buna karşılık,

bir iktidar ilişkisi, tam olarak bir iktidar ilişkisi olmak için vazgeçilemez olan iki öğeye eklemlenir: İktidarın üzerinde uygulandığı kişi olan, sonuna kadar edimsel bir özne olarak görülen ve korunan "öteki"; iktidar ilişkisi önünde açılan bütün bir yanıtlar, tepkiler, etkiler, mümkün olan icatlar alanı.

Elbette, iktidar ilişkisinin olduğu yerde, mutabakat sağlamak kadar şiddet kullanmak da vardır. Hiç kuşkusuz, bunlar olmadan iktidarın uygulanması mümkün olmaz; üstelik, çoğunlukla ikisi birlikte kullanılır. Gelgelelim, mutabakat ve şiddet araç veya sonuç olsa da, iktidarın ilkesini ya da doğasını oluşturmaz. İktidarın uygulanması istenildiği kadar kabullenme üretebilir: Ölüleri ard arda dizer, tahayyül edebildiği bütün tehditlerin ardına saklanır. İktidarın uygulanması kimi zaman saklanabilecek bir şiddet olmadığı gibi, zımnen sürdürülen bir mutabakat da değildir. Olanaklı eylemler üzerinde uygulanan bir eylemler toplamıdır; eylemlerde bulunan öznelerin davranışlarını içeren olanaklar alanında işler: Kışkırtır, teşvik eder, ayartır, kolaylaştırır ya da zorlaştırır, genişletir veya sınırlar; daha az ya da daha fazla olanaklı kılar; uç noktada mutlak olarak bastırır ya da yasaklar. Ancak, her zaman, bir ya da birden fazla eyleyen özne üzerinde, bu özne/özneler eylemde bulundukları ya da bulunabilecekleri ölçüde gerçekleştirilen bir eyleme türüdür. Eylemler üzerine bir eylemdir.

Belki "yönlendirme" terimi, iktidar ilişkilerinin özgün yanını en iyi şekilde kavramamıza yardımcı olabilir. Yönlendirme aynı zamanda hem diğerlerini (şu ya da bu derecede katı olan zor mekanizmalarıyla) istenilen yere sürükleme edimi, hem de şu ya da bu ölçüde açık olanaklar alanında davranma biçimi demektir. İktidarın uygulanması "yönlendirmeleri yönlendirmeyi" ve olasılıkları düzene koymayı içerir. Aslında, iktidar iki düşman taraf arasındaki karşılaşma ya da birinin diğerine karşı tavır almasından çok bir "yönetim" sorunudur. Bu sözcüğü 16. yüzyıldaki çok geniş anlamı içinde düşünmek gerekir. O zaman sözcük sadece politik yapılara ve devlet yönetimine tekabül etmiyordu. Aynı zamanda, bireylerin ve grupların davranışlarını idare etme, çocukları, ruhları, cemaatleri, aileleri ve hastaları yönetme tarzına işaret ediyordu. Basitçe meşru, kurumsallaşmış politik ve ekonomik uyruklaştırma biçimlerini değil, eni konu düşünülmüş, hesaplanmış, ancak bireylerin eylem olasılıkları üzerinde eylemeye yönelmiş eylem tarzlarını içeriyordu. Bu anlamda yönetmek, başkalarının olası eylem alanlarını yapılandırmaktır. Öyleyse, iktidarı niteleyen ilişki biçimi ne şiddet ya da savaş ne de sözleşme veya gönüllü bağlanma alanında (bunların hepsi ancak onun araçları olabilir) aranmalıdır. Onu aramamız gereken yer, savaşçı ya da hukuksal olmayan tekil bir eylem alanıdır, yani yönetimdir.

İktidarın uygulanması başkalarının eylemleri üzerinde eyleme tarzı olarak tanımlandığında, sözcüğün geniş anlamıyla, insanların eylemleri birilerinin diğerleri tarafından "yönetimiyle" nitelendiğinde önemli bir öğe işin içine sokulmuş olur: özgürlük. İktidar sadece "özgür özneler" üzerinde ve sadece onlar

bir iktidar ilişkisi, tam olarak bir iktidar ilişkisi olmak için vazgeçilemez olan iki öğeye eklemlenir: İktidarın üzerinde uygulandığı kişi olan, sonuna kadar edimsel bir özne olarak görülen ve korunan "öteki"; iktidar ilişkisi önünde açılan bütün bir yanıtlar, tepkiler, etkiler, mümkün olan icatlar alanı.

Elbette, iktidar ilişkisinin olduğu yerde, mutabakat sağlamak kadar şiddet kullanmak da vardır. Hiç kuşkusuz, bunlar olmadan iktidarın uygulanması mümkün olmaz; üstelik, çoğunlukla ikisi birlikte kullanılır. Gelgelelim, mutabakat ve şiddet araç veya sonuç olsa da, iktidarın ilkesini ya da doğasını oluşturmaz. İktidarın uygulanması istenildiği kadar kabullenme üretebilir: Ölüleri ard arda dizer, tahayyül edebildiği bütün tehditlerin ardına saklanır. İktidarın uygulanması kimi zaman saklanabilecek bir şiddet olmadığı gibi, zımnen sürdürülen bir mutabakat da değildir. Olanaklı eylemler üzerinde uygulanan bir eylemler toplamıdır; eylemlerde bulunan öznelerin davranışlarını içeren olanaklar alanında işler: Kışkırtır, teşvik eder, ayartır, kolaylaştırır ya da zorlaştırır, genişletir veya sınırlar; daha az ya da daha fazla olanaklı kılar; uç noktada mutlak olarak bastırır ya da yasaklar. Ancak, her zaman, bir ya da birden fazla eyleyen özne üzerinde, bu özne/özneler eylemde bulundukları ya da bulunabilecekleri ölçüde gerçekleştirilen bir eyleme türüdür. Eylemler üzerine bir eylemdir.

Belki "yönlendirme" terimi, iktidar ilişkilerinin özgün yanını en iyi şekilde kavramamıza yardımcı olabilir. Yönlendirme aynı zamanda hem diğerlerini (şu ya da bu derecede katı olan zor mekanizmalarıyla) istenilen yere sürükleme edimi, hem de şu ya da bu ölçüde açık olanaklar alanında davranma biçimi demektir. İktidarın uygulanması "yönlendirmeleri yönlendirmeyi" ve olasılıkları düzene koymayı içerir. Aslında, iktidar iki düşman taraf arasındaki karşılaşma ya da birinin diğerine karşı tavır almasından çok bir "yönetim" sorunudur. Bu sözcüğü 16. yüzyıldaki çok geniş anlamı içinde düşünmek gerekir. O zaman sözcük sadece politik yapılara ve devlet yönetimine tekabül etmiyordu. Aynı zamanda, bireylerin ve grupların davranışlarını idare etme, çocukları, ruhları, cemaatleri, aileleri ve hastaları yönetme tarzına işaret ediyordu. Basitçe meşru, kurumsallaşmış politik ve ekonomik uyruklaştırma biçimlerini değil, eni konu düşünülmüş, hesaplanmış, ancak bireylerin eylem olasılıkları üzerinde eylemeye yönelmiş eylem tarzlarını içeriyordu. Bu anlamda yönetmek, başkalarının olası eylem alanlarını yapılandırmaktır. Öyleyse, iktidarı niteleyen ilişki biçimi ne şiddet ya da savaş ne de sözleşme veya gönüllü bağlanma alanında (bunların hepsi ancak onun araçları olabilir) aranmalıdır. Onu aramamız gereken yer, savaşçı ya da hukuksal olmayan tekil bir eylem alanıdır, yani yönetimdir.

İktidarın uygulanması başkalarının eylemleri üzerinde eyleme tarzı olarak tanımlandığında, sözcüğün geniş anlamıyla, insanların eylemleri birilerinin diğerleri tarafından "yönetimiyle" nitelendiğinde önemli bir öğe işin içine sokulmuş olur: özgürlük. İktidar sadece "özgür özneler" üzerinde ve sadece onlar

"özgür" olduğu sürece uygulanır. Yani, çeşitli yönlendirmelerin, tepkilerin ve farklı davranış biçimlerinin yer alabildiği olanaklar alanında bulunan bireysel ya da kolektif özneler mevcut olduğu sürece. Belirlenimlerin doygunluğa ulaştıkları yerde iktidar ilişkisi yoktur. İnsanı zincire vurduğu için kölelik bir iktidar ilişkisi değildir (burada bir fiziksel zorlama ilişkisi vardır). Sonuç olarak, iktidar ve özgürlüğün karşılıklı olarak birbirlerini dışlaması (iktidarın kullanıldığı yerde özgürlük kaybolur), doğrudan karşı karşıya gelmesi söz konusu değildir. Burada çok daha karmaşık bir oyun vardır. Bu oyunda özgürlük iktidarın varoluş koşulu olarak görünür (özgürlük, aynı zamanda, iktidarın önkoşuludur; iktidarın uygulanabilmesi için özgürlük gereklidir. Özgürlük iktidarın sürekli desteğidir de; özgürlük kendi üzerinde işleyen iktidara teslim olursa iktidar ortadan kalkar, şiddetin saf ve aşikâr baskısını kendi yerine ikame eder); ancak özgürlük, kendisini belirlemeye çalışan bir iktidar uygulamasına karşı çıkmadan duramayacak bir şeydir aynı zamanda.

Böylece, iktidar ilişkisi ve özgürlüğün boyun eğmezliği birbirlerinden ayrılamaz. İktidarın merkezi sorunu "gönüllü kölelik" (Köle olmayı nasıl kabullenebiliriz?) değildir. İktidar ilişkisinin merkezinde onu sürekli olarak "kışkırtan" bir şey, iradenin dizginlenemezliği ve özgürlüğün uzlaşmazlığı vardır. Özsel bir "antagonizmadan" söz etmektense, aynı zamanda karşılıklı kışkırtma ve mücadele olan bir ilişkiden, "agonizmadan" söz etmek çok daha isabetli olur. Burada, özgürlükle iktidarı karşı karşıya getiren bir zıtlaşma değil, sürekli bir kışkırtma vardır.

3. İktidar ilişkisini nasıl analiz etmeli?

Bu ilişkileri iyi tanımlanmış kurumlar içinde analiz etmenin meşru olacağını söylemeliyim. Bu kurumlar, çeşitlendirilmiş, yoğun, düzene konulmuş ve en yüksek verimlilik düzeyine taşınmış iktidar ilişkilerini ele almak açısından ayrıcalıklı bir gözlem noktası oluşturacaktır. Böylece bu ilişkilerin biçimlerini ve temel mekanizmalarının mantığını görebilecek kadar yakın bir konuma yerleşmiş oluruz. Ne var ki, iktidar ilişkilerinin kapalı kurumsal mekânlar içindeki analizi birtakım sakıncalar da doğurur. Öncelikle, kurumun işlerlik verdiği mekanizmaların önemli bir kısmının kurumun kendisini korumak için kullanılması, özellikle "kurumlararası" ilişkilerinde yeniden üretime yarayan işlevleri deşifre etme riskini de beraberinde getirir. İkinci olarak, iktidar ilişkilerini kurumlardan hareketle analiz etmek isteyen kişi birinin açıklamasını ve kökenini diğerinin içinde aramaya girişebilir. Yani özetle, iktidarı iktidarla açıklamaya kalkar. Son olarak, kurumlar özsel olarak iki öğeyi, (açık ya da örtük) kuralları ve bir aygıtı devreye sokarak edimde bulundukları ölçüde, iktidar ilişkilerinde bu öğelerden birine aşırı bir ayrıcalık tanıma riskine girilebilir ve bundan dolayı

da bu ilişkiler sadece yasanın ve zorun çeşitlemeleri olarak görülebilir.

Bu, kurumların iktidar ilişkilerinin düzenlenmesindeki önemini yadsımak anlamına gelmiyor. Ben iktidar ilişkilerini analiz ederken kurumlardan değil, kurumları analiz ederken iktidar ilişkilerinden hareket etmenin daha doğru olacağını iddia ediyorum. Hatta bu ilişkiler kurum içinde vücut bulup kristalize olsalar da, onların asıl demir attıkları yer kurumun ötesinde aranmalıdır.

Şimdi, başkalarının olanaklı eylem alanlarını yapılandıran eylemler olarak tanımladığımız iktidar uygulaması konusuna geri dönelim. Hatırlanacağı gibi, söz konusu tanıma göre, iktidar ilişkileri eylemler üzerinde eyleme tarzıydı. Yani iktidar ilişkileri toplumsal ilişkiler ağı içinde derinlere kadar uzanmışlardır. "Toplumun" üzerinde yer alan, köktenci bir şekilde ortadan kaldırılabileceği düşlenen ek bir yapı olarak kurulmazlar. Ne olursa olsun, bir toplumda yaşamak demek başkalarının eylemleri üzerinde eyleme olanağına sahip olmak demektir. "İktidar ilişkilerinin olmadığı" bir toplum salt bir soyutlama olabilir. Verili bir toplumda iktidar ilişkilerinin, onların tarihsel oluşumunun, onları sağlam ya da kırılgan yapan şeylerin, onlardan bir kısmının dönüşmesi, bazılarının da yıkılması için gerekli olan koşulların analizinin politik bir zorunluluk olduğunu geçerken belirtmek isterim. İktidar ilişkilerinin olmadığı bir toplum olamaz derken, verili iktidar ilişkilerinin bir zorunluluk olduğunu, iktidarın her hal ve kârda toplumların merkezinde kaçınılmaz bir yazgısallık olarak yer aldığını söylemek istemiyorum. Ben, iktidar ilişkilerinin, iktidar ilişkileri ve özgürlüğün geçişsizliği arasındaki "agonizma"nın analiz edilmesinin, geliştirilmesinin, soruşturulmasının bütün toplumsal varoluşlara içkin olan sürekli bir politik görev olduğunu söylüyorum.

Somut olarak, iktidar ilişkilerinin analizi birtakım noktaların ortaya konulmasını gerektirir.

1. Başkalarının eylemleri üzerinde eyleme olanağı tanıyan *farklılaşmalar sistemi*: yasal farklılıklar veya geleneksel statü ve imtiyaz farklılıkları; zenginliklerin ve malların mülk edinilmesinden, üretim süreçlerindeki değişmelerden kaynaklanan ekonomik farklılıklar; dilsel ya da kültürel farklılıklar; know-how ve yeteneklerden gelen farklılıklar vs. Her iktidar ilişkisi aynı zamanda hem kendisinin koşulu hem de sonucu olan farklılıkları işleme koyar.

2. Başkalarının eylemleri üzerinde eyleyenlerin güttükleri *amaç tipleri:* imtiyazların korunması, kârların birikimi, statüden gelen otoritenin işletilmesi, bir işlevin ya da işin kullanılması.

3. İktidarın silah zoruyla, sözün etkileriyle, ekonomik eşitsizliklerle, şu ya da bu karmaşık kontrol düzenekleriyle, gözetim sistemleriyle, arşivli veya arşivsiz, açık ya da örtük, sabit ya da değişken kurallara göre, maddi aygıtlarla veya bu aygıtlar olmaksızın uygulanmasını olanaklı kılan *araçsal kiplikler.*

4. *Kurumsallaştırma biçimleri:* Bunlar (aile kurumunda cereyan eden ikti-

dar ilişkilerinde görüldüğü gibi) geleneksel eğilimlerin, hukuksal yapıların, görenek veya modayla ilgili olguların bir karışımını içerebilirler. Ya da, (eğitim kurumlarında veya askeri kurumlarda olduğu gibi) özgül konumlarıyla, yönetmelikleriyle, dikkatle tanımlanmış hiyerarşik yapılarıyla, göreli işlevsel özerklikleriyle kendi içinde kapalı bir aygıt biçiminde de olabilirler. Veya, devlet örneğinde olduğu gibi, işlevi her şeyi kanatları altına almak, genel gözetim kertesi olmak, düzenlemeler yapmak, belli bir ölçüde, verili bir toplumsal bütün içersinde tüm iktidar ilişkilerinin dağıtımını sağlamak olan çok sayıda aygıttan oluşmuş çok karmaşık sistemler halinde de olabilirler.

5. *Rasyonelleştirme dereceleri:* Bir olanaklar alanında gerçekleşen eylemler olarak iktidar ilişkilerinin ne ölçüde işleyecekleri, kullanılan araçların etkililiğine ve sonucun kesinliğine (iktidarın uygulanmasındaki tekniklerin şu ya da bu ölçüde inceltilmesi), ya da sonda ödenecek olası bedele (kullanılan araçların ekonomik "bedeli", karşılaşılan direnişlerin "tepkisel" bedeli) bağlıdır. İktidarın uygulanması çıplak bir olgu, bir kurumsal veri olmadığı gibi, sürdürülen ya da kırılan bir yapı da değildir. O yapılan, dönüştürülen, organize edilen, kendisini az ya da çok düzenlenmiş prosedürlerle donatan bir şeydir.

Böylece bir toplumdaki iktidar ilişkilerinin analizinin neden bir dizi kurumun incelenmesine, hatta "politik" sıfatıyla anılmaya değer kurumlar bütününün incelenmesine indirgenemeyeceği görülüyor. İktidar ilişkilerinin kökleri toplumsal ilişkiler ağı içindedir. Gelgelelim bu, toplumu tepeden tırnağa tahakküm altına alan bir başat ve temel iktidar ilkesinin var olduğu anlamına gelmez. Daha çok, (bütün bir toplumsal ilişkiler ağıyla birlikte var olan) başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunma olanağından hareketle, bireysel eşitsizliklerin, amaçların, bize ve başkalarına verili olan araçsal donanımların, kısmi ya da global kurumsallaşmaların, değişen ölçülerde tasarlanmış örgütlenmelerin çeşitli biçimleri, farklı iktidar biçimleri tanımlarlar. Toplumda bazı insanların diğer bazı insanlar tarafından "yönetimi"nin çoğul biçimleri ve özgül konumları vardır. Çakışırlar, kesişirler, kimi zaman birbirlerini sınırlarlar, yürürlükten kaldırırlar, bazen de pekiştirirler, desteklerler. Çağdaş toplumlarda, devletin iktidar uygulamasının basit bir biçimi ya da yeri olmadığı (her ne kadar devlet bu uygulamanın en önemli yeri olsa da), ancak diğer bütün iktidar ilişkisi tiplerinin bir biçimde kendisine göndermede bulundukları kesindir. Bunun nedeni iktidar ilişkilerinin (eğitsel, hukuksal, ekonomik, ailesel düzenlerde farklı biçimler almakla beraber) devletten türemesi değil, iktidar ilişkilerinin sürekli olarak devletselleştirilmesi olarak gösterilebilir. Bu defa "yönetim" kavramının dar anlamına gönderme yapacak olursak, iktidar ilişkilerinin giderek yönetselleştikleri, yani birer devlet kurumu biçiminde veya bu kurumların hi-

mayesi altında hazırlandıkları, rasyonelleştirildikleri ve merkezileştirildikleri söylenebilir.

4. İktidar ilişkileri ve stratejik ilişkiler

Günümüzde strateji sözcüğü üç anlamda kullanılır. Öncelikle bir amaca ulaşmak için kullanılan araçların seçimine işaret eder. Bir *amaca* ulaşmak için izlenen rasyonalite kastedilir. İkinci olarak, verili bir oyunda taraflardan birinin ötekilerin olası eylemlerine, ve ötekilerin kendisinden bekledikleri olası eylemlere dair tahminine dayanarak izlediği hareket tarzı anlamında kullanılır. Özetle, *ötekiler nezdinde avantaj elde etme* tarzı kastedilir. Nihayet, bir çarpışma durumunda karşı tarafı mücadele araçlarından yoksun bırakarak mücadeleden çekilmek zorunda bırakmak için başvurulan bütün yol ve yöntemlere işaret eder. Yani, *zafere* götürecek araçlar bütünü kastedilir. Bu üç anlam, amacın karşı tarafın veya düşmanın mücadele edebilmesini olanaksızlaştırmak olduğu, savaş veya oyun gibi çarpışma durumlarında birbirlerine eklenirler. Bu durumda, strateji "kazanmayı" sağlayacak yol ve yordamların seçimi olarak tanımlanır. Fakat bunun çok özel bir durum olduğu ve strateji sözcüğünün farklı anlamları arasındaki ayrımın korunmasını gerektiren durumların da olabileceği akıldan çıkarılmamalıdır.

Sözcüğün yukarıda verilen ilk anlamı bağlamında, bir iktidar düzeneğini işletmek ya da işleyişini sürdürmek için devreye sokulan araçlar bütününe "iktidar stratejisi" denebilir. Aynı zamanda, iktidar ilişkileri başkalarının olası, olanaklı olduğu varsayılan eylemleri üzerinde eyleme tarzlarını oluşturduğu ölçüde bu ilişkilere özgü bir stratejiden de söz edilebilir. Öyleyse, iktidar ilişkilerinde devreye sokulan mekanizmalar "stratejiler" bağlamında yorumlanabilir. Ancak, elbette en önemlisi, iktidar ilişkileriyle çarpışma stratejileri arasındaki ilişkidir. Çünkü, eğer iktidar ilişkilerinin merkezinde, ve onların varoluşlarını sürdürmelerinin koşulu olarak bir "boyun eğmezliğin" ve özsel olarak direngen özgürlüklerin bulunduğu doğruysa, direnişi, kaçamağı veya kaçışı olmayan, karşılık verilmeyen bir iktidar ilişkisi yok demektir. Her iktidar ilişkisi, en azından potansiyel olarak, iktidar ve çarpışma ilişkilerinin birbirlerine eklenmedikleri, özgül doğalarını yitirmedikleri, birbirleriyle karışmadıkları bir mücadele stratejisi içerir. İktidar ilişkileri ve çarpışma ilişkileri, birbirleri için sürekli bir sınır, olanaklı bir tersine dönüş noktası oluşturur. Antagonist tepkilerin yerine ötekilerin yönelimlerini tutarlı ve kesin bir biçimde yönlendirebilen istikrarlı mekanizmalar ikame edildiğinde, bir çarpışma ilişkisi sonuna, nihai anına (ve taraflardan birinin zaferine) varır. Bir çarpışma ilişkisi bir ölüm kalım meselesine dönüşmediği sürece, bir iktidar ilişkisini sabitlemeyi hedefler; bu hedef hem çarpışma ilişkisinin tamamlanması, hem de bitirilmeden bırakılmasıdır. Ayrıca, mücadele stra-

tejisi bir iktidar ilişkisi için sınırdır aynı zamanda; bu sınırda, ötekilerin yönelimlerine dair yapılan çıkarsamalar, onların eylemlerine verilen yanıtın ötesine geçemez. İktidar ilişkilerinin, tanım itibariyle kaçış araçları olan itaatsizlik noktaları olmaksızın var olması mümkün değildir. Buna göre, iktidar ilişkilerinin boyun eğdirmeye yönelik her türlü yoğunlaşması ve genişlemesi bizleri iktidar uygulamanın sınırlarına götürür. Öyleyse iktidar, ya başkasını bütünsel (düşman karşısında zafer kazanmanın iktidar uygulamaya ikame edildiği) iktidarsızlığa götüren bir eylemle, ya da yönetilenlerle çarpışma ve onların düşmanlara dönüşmesiyle sonuçlanır. Kısacası, her çarpışma stratejisi bir iktidar ilişkisi olmayı düşler; her iktidar ilişkisi, kendi gelişme çizgisini izlese de, sert direnişlerle karşılaşsa da, kazanan strateji olabileceğini düşünme eğilimindedir.

Gerçekte, iktidar ilişkisi ve mücadele stratejisi arasında karşılıklı bir çekim, sürekli bir zincirlenme ve tersine çevirme vardır. İktidar ilişkisi, her kertede, düşman taraflar arasında bir çarpışma haline gelme olasılığı taşır, hatta kimi zaman bu hale gelir. Aynı şekilde, bir toplumda düşman taraflar arasındaki ilişki her an iktidar mekanizmalarını devreye sokabilir. O halde, istikrarsızlığı doğuran aynı süreçler, aynı olaylar ve aynı dönüşümler hem mücadeleler tarihi içinde hem de iktidar ilişkileri ve düzenekleri içinde görülebilirler. Aynı tarihsel dokuya tekabül etmelerine ve bu iki analizden her birinin diğerine gönderme yapmasına rağmen, yorumlamaların sonucunda aynı anlam öğeleri, aynı bağlantılar ve aynı kavranırlık tipleri elde edilmeyecektir. İnsan toplumlarının büyük bölümünün tarihinde görülen temel "tahakküm" olgularını ortaya koyan, iki farklı okumanın birbirine karışmasıdır. Tahakküm, anlamları ve sonuçları toplumun en ince liflerine kadar yayılmış olarak bulunabilecek global bir iktidar yapısıdır. Ama aynı zamanda, düşman taraflar arasındaki, tarihsel olarak uzun bir vadeye yayılan çarpışma dolayısıyla şu ya da bu ölçüde kazanılmış ve sağlamlaştırılmış stratejik bir durumdur. Bir tahakküm olgusu, bir çarpışma ilişkisinin ve onun sonuçlarının (bir istiladan türeyen siyasi bir yapı) kullandığı iktidar mekanizmalarından birinin sureti olabilir. İki düşman taraf arasındaki bir mücadele ilişkisi, yol açtığı bütün çatışmalar ve bölünmelerle birlikte, iktidar ilişkilerinin gelişiminin bir sonucu olabilir. Ancak, bir grubun, kastın ya da sınıfın tahakkümünü, bu tahakkümün karşılaştığı direnişleri ve başkaldırıları toplumların tarihi içindeki merkezi bir olgu yapan şey, bu tahakkümlerin ve direnişlerin, toplumsal gövdenin genelinde, global ve kütlesel bir biçimde, iktidar ilişkilerinin stratejik ilişkiler üzerindeki işleyişini, bu ilişkilerin karşılıklı olarak birbirlerini doğurduklarını göstermesidir.

Çeviren: Kâmil Park

Sami Baydar

NİKOLAS'IN PORTRESİ

Rubens'in
bir portresiydi.
Güzel melek
oğluydu.

Bir kitap
resmiydi.

Nikolas'ın
kitapları
ve Rubens'in
oğluydu.

Kitaplarım benim
hep kayboldu.
Portrelerim
kayboldular.

Dünya
Nikolas'ın
portresiydi.

Hepimizin sevdiği
o neden?
Hepimizin
söylediği.

Senindir
dünya güzelliği.

GÜVENLİ GELECEK

Güvenli gelecek
sessizdik
niçin?

Gençtik
isterken.

Bir taydım
nedensiz.

Dünya karlar gibi
ve rüyalar
onlarla.

Dileğimse güneşin
biraz daha katlanması.

Rüyalar
niçin
yazılır?

Dünya ve insanların dilekleri.

Rüyalar
ve güzeldir insanların
sözcükleri.

MAX ERNST

Çember
ve
güneş.

Dünya
sevgilimin
çevresinde
dönüyor.

Önceydi
sana yazmak.

Ve aynıydı
sana inanç.

Güneştir
maviyle
oyun oynayan.

Dünya onun
çevresinde döner.
Dünya
onun oldu.

Max Ernst'in
kolajlarıydın.

Max Ernst'in
kolajlarına bakarak
şiirler yazardım.

Aynıydı
sana inanmak
dünya ilkeldir.

Sevgilim
çantandaki
meyvalar
hep hamdır.

Komet

TUZAKTA

Tuzakta yarasa
Uzakta elmaların gürültüsü
Ahmet çınarın gölgesinde
Gömleğimizin içinde bıyıklarımız.

Kanatlarımızda silinmez leke
Sürüne sürüne
Otobüsün sırtından sarkıyor
Turist heykelleri itina ile.

Yakın arkadaşlarımın ifadesiyle
Ben o otlardan bu kadar çok yedikçe
Nehrin iki yakasından beyaz örtülerle
İniverdikti birdenbire bir düze.

NESNELLİK

Nesnellik dağılıyor
Gözyaşlarını siliyor bir kitapta
İlk ışıklarıyla ülkemizde
Kesici bir araç yüreğinde olduğu halde.

Kanadımız zaten yok (kim bizi anlayacak)
Çünkü önemli bu
Bir ingiliz gibi
Anlaşılmaz çölde
Kut-ül-Amare isminde

12 Mayıs 1967'de Çanakkale'de
Kar altında bir yiğit tasarısı elimde
O battal kalemdim ki şüphelerden azade
Otelin içindeki kuyuda kıvrılmış bir veli
Yahut Yahya gibi gariban Yahya
Şu horoz tepen sünnetsiz deli

Su çiçeği çıkardım mezarımda
Ampullerim cebir ile söndü
Yetiştim yaktım lambamızı
Son mahya ustası ben'in nefesiyle

Kırk ayakla birden indim
Bir kuştu, gibi idi
Yanımdaki evliya
Sönmüş meşale
Mukavva kafam

Mahmut Temizyürek

Mamudu bana üç şiir verdi:
biri ters, biri düz, biri saçma

1. Akşamın hatırı

Akşamın herkeste hatırı vardır
Gece
yüzümüzü geri veren anamız, aynamız
Onun da sırrı yutar ruhumuzu
Ve kayboluruz rüyalarda
Ay mı kaldı, yıldızlar çoktan tükendi
Artık gecenin sevinci değiller
Güneş, o vahşi tanrımız, zalim avcı
Yırtar sığındığımız kuytuları
Önce kızıl keskin ışık aramaya çıkar bizi.

Sonra beyaz keskin ışık yakalar
Saatleri çınlatan beyaz
motorları, yolları,
suları, ocağı, çocukları
evleri telaşa boğan keskin
serçeyi kör eden bir
kumruyu döndürmeyen,
kırlangıcı ondurmayan
dünyayı üşüten ışık

Kuşluk vakti boğarken
bir kez daha hatırlarız solgunluğu
Uzağımızı yok eden duman,
umutlarımızın celladı
iplik sandıran urganları
acıları sivrilten sis.
Tül
tül
tee!!!..

Öğlense zavallı bir hayvandır,
sahibinin yeni bir zulm için acıdığı hayvan
İkindi, unutulmuş yağmur,
kırkı çıkar çıkmaz unutulmuş
Herkes kederle döner ordan burdan
Ve su içer yanık yanık,
"yaralarından dökülür"

Ücramızda kalmışsa aşka bir umut
kalmışsa avutur akşam
Akşamın herkeste hatırı vardır.

2. Hayatın üç mevsimi

Sonunda kış gelir. Ve biz hiçbir mevsim yaşamamış gibiyizdir. Eskimiş bir herkes yalnızlığı, kış gelir tazelenir. Kar tanesi havada başka, yerde başkadır. Biz ona âşığızdır, havada usul usul süzülüşüne ya da bir çalımla dünyaya inişine... Kimileri "vruu, vruu" diye ses çıkardığını söylüyor. Duyuşumla söylüyorum: "fü" diye düşüyor kar. Do, re, mi, fa, sol, la, si, fü... Fü... Elini uzat erir; dokunmamalı, kış gelir. Gölden yalnızca tuzlu su kalmışken kış gelir tuz erir, gölün yarasına kar tuz basar. Eriyen ve eritendir. Anılarımızı yanıltan kar. Anılarımız mı? Döne döne erir kar, gölde kalan tuzdur anılar. Biz ki, birbirimizin yalnızlığına dokunmaya izin verdik. Yaralarımız irkildikçe ürpererek sevindik. Sevişmek bu dedik, acıyla buluşmak iyi dedik. Gövdemiz hanlarıydı birbirimizin; sözlerimiz han duvarı yazıları. Ne zaman ki vurulur eskiden beri atların hamutları, şaklar zamanın meşin kırbacı; kulağımızda üç beş saat uzaklığın nal uğultuları. Kış gelir herkes yalnızlığı. Çekiliriz kuytulara. Seni düşündükçe mevsimler dört döner koynumda ve hep kışta durur. Dünyanın dört mevsimi var. Gündelik hayatın tüm çevrimi onlarda. Hayatın üç mevsimi var. Ömrün üç çevrimi...

Ayrılık birinci mevsim.

Ayrılık diyorum ya, bu seni üzmesin. Ayrılık yalnızca bir uzaklık duygusudur aşkta. İnsan eskimiş bir herkes yalnızlığındayken bile iki kişidir. Biri hep sen olan iki kişi.

Yankıda ben yokum
korkusu bulandırır gölü.

O yüzden kış gelir ve Ayrılık, ilk mevsim.

İnsan keskin bir ses duyar kar yağarken, biz ona nedense uğultu deriz. Hem tiz hem koyu bir sestir, bir kopuş sesi. Çünkü az sonra kar, karlara karışacak ve biz ona kar diyeceğiz yalnızca. O bir tane değil artık, kardır. Ölmüştür taneliği. Ölüm, üçüncü mevsim. Arada bir daha var. Yoksullar ona Yoksulluk Mevsimi der, bense Yoksunluk demeliyim. Ya erken ya geç ya eksik ya fazla...

Herkes çıktığı suya geri dönen mitolojik attır.

Taa ki kar yağar tane tane ağarır anılar...

3. Mamudu'nun "fü" demesi

Mamudu bana "fü" dedi
"Fü" demek iyi birşeydir
Mamudu bana "fü" dedi
"Fü" demek kötüdür derler
Mamudu bana "fü" dedi
"Fü" demek çeçekteki çiy mi?
Ey kendiyle uzayıp giden gece
Ey ensizliğim sokaklar
Ey çığlıksızlığım pazarlar
Ey yurtsayamadığım yurtlar
Ey kimsesizliğim evler
"Fü" demek kar mıdır havada
"Fü" demek kar mıdır karlar içinde...

Adnan Azar

GEÇEN BÖLÜMÜN ÖZETİ

1.

n'aparım n'aparım bu yaz da biterse
bahçem kurursa, dönmezse geri sarmaşıklar
arkadaşlararkadaşlar artık aramazlarsa

dönersem n'aparım kükürt kışlara

parkam yok oysa, bazı resimler sararmışlarsa
n'aparm n'aparım geceyi kuşlamak yoksa
şiir dönmüyorsa geri, içime bakmıyorsa

2.

sapsam, bir şaryo boyu ağlasam
unutmasam, yorulsam, ama unutmayı oynasam

sonra kendim için daha yalnız birşey oynasam

22.10.96, bahçeye bakan masa